إلى كاتبينا

إن (**علامات**) في النقد .. قد اختارت محاور لكاتبيها ورغبت إليهم أن يكتبوا بحوثاً.. من خلال هذه المحاور ، وإنها ستبدأ .. في خطواتها الجديدة مع دخولها عامها التاسع .. إن شاء الله، الذي يبدأ في شهر سبتمبر - أيلول - ١٩٩٩ . خلال عام من الآن .. تنشر "علامات" ما عندها من بحوث مختلفة .. التي وصلت إليها ، حيث إنها طفقت تتلقى من الكتاب بحوثاً شتى في الدراسات الادبية ، مما يكاد يخرجها عن خطها الذي رسمته لمسيرتها النقدية ، ومن بعد سبتمبر ١٩٩٩م فإنها تعتذر عن نشر بحوث لا تتلاءم وبرنامجها النقدي . والمحاور التي ألقت بها إلى كاتبيها هي :

١ - التفكيك .

٢ - النقد النسوي .

٣ - نظريات التلقي .

٤ - النقد الحواري .

و" **علامات** " إذ تعلن لكاتبيها الأعزاء ، يهمها أن يتواصل التعاون والتعامل الكريم بينها وبينهم ، من أجل تقديم فكر تنويري ، والإرتقاء بهذا الفكر .. الذي يضيف مزيداً من المعرفة الحقة .. على الساحة العربية المستنيرة ، نحو معرفة رائدة لليوم وللغد المتطور عبر متغيراته .. بثقافة نهضوية متميزة . والله المستعان .

هيئة التحرير

وانسلخت سبع حجج

تدخل **علامات** – في النقد – عامها الثامن .. حفيلة بما حققت من نجح خلال سنيها السبع الماضية ؛ بدعم كاتبيها وقرائها وهم زادها وسندها وعمادها.. بعد الله سبحانه وتعالى .

واليوم تخطو إلى عامها الثامن بثقة .. بما حققت من كسب في مسيرتها المتزنة المعتدلة ، وهي تنهض بدورها في الساحة النقدية العربية ؛ تنمو بالرأي والرأي الآخر .. وقد ازدحمت بما تلقت من موضوعات في الدرس النقدي ، حتى إنها أصبحت محرجة .. بما يحدث من تأخير نشر مقالات كاتبيها .. التي خصوها بها ، لأن الكثرة فوق الطاقة ، فلا مجال لاستيعاب كل ما يصلها .. لينشر سراعا ، في منشور " فصلي " أقل مساحة .. من هذا الدافق الذي يعني ثقة كاتبيها الأعزاء.. الذين وثقوا بها ، ذلك أنها ملتزمة بخط مسار أكبر الظن أنه واعم الكثير ممن أفضل باختيار – **علامات** – .. لنشر ما تجود به قريحته ، إسهاما ومشاركة في المسار النقدي .

وبفضل من الله .. أصبح لعلامات إخوة وأخوات ، هي روافد وأخياف ، ذلكم : " **نوافذ** " لترجمة الأدب العالمي ، " **الراوي** ".. " للسرديات " ، " **عبقر** " الشعر . ونعتقد أننا باكتمال هذه المنظومة في نادي جدة الأدبي الثقافي، نكون قد حققنا طموحاً ورؤى لنا .. ولمن ينظر إلينا ويتابعنا .. من قريب ومن بعيد . ولا نقول .. ولا نغتر فنقول إننا بلغنا أربنا ؛ ولكننا شرعنا ومضينا نعمل ، يحدونا أمل وطموح وعشق للعمل لا ينتهي بهدف محدد ، لأن العمل إرادة .. قبل أن يكون طاقة وقدرة ، ولا قيمة لأي عمل بلا طموح وحب وهدف ؛ والنجح هدف وهو نتيجة عمل جاد ، لأن

النجح لا يأتي من فراغ ، ولا يتحقق بكلام ، ذلك أن العمل .. هو المحك ، وهو المقياس والقيمة ، إذا كان ذا قيمة . والإدعاء لا يفضي إلى شيء ؛ والأعمال بالنيات ، وأفضلها ما كان في صمت ، يحدوه تطلع نحو الإتقان ، لأن عمل المرء محسوب له أو محسوب عليه ، ونيّة المرء خير من عمله .

و - **علامات** - تحاول أن تركز .. في أعدادها القادمة على " محاور "، قد أعلنا عنها في صفحة من صفحات هذا العدد ، إذ ظهر لنا.. ونحن نستعرض أعدادنا الماضية ؛ أن جانب الدراسات ، وما يشبه الموضوعات " العامة " ، تكاد تغلب ، أو تكون طابع هذه المطبوعة ؛ التي هدفنا منها .. يوم فكرنا في إصدارها أن تكون لـ - النقد - ؛ وإذا كنا قد قيدناها بالنقد الأدبي .. في مرحلة من مسيرتها ؛ فإنا أبعدنا كلمة " أدبي " لتصبح أوسع مجالاً ، وأرحب ساحة ، وأكثر شمولاً .

ومع يقيننا أن النقد بعامة يكاد يكون محدوداً ، عطاء وتخصصاً، ونعني النقد الجيد .. الذي يعتدّ به ؛ إلا أننا مازلنا نتطلع إلى احترام وجهة المسار ، فلا تغلب الأبحاث العامة على الهدف المرسوم ، لأن ذلك أدعى لتقديم بحوث نقدية ، ذات هدف التصاقي بعنوان - **علامات** - . ولعل تأخير نشر الكثير من البحوث .. أنها :

أ - ليست نقدية بحتة .

ب - أنها مطولة أكثر من اللازم .

ونحن قد رجونا أعزاءنا الإلتزام .، واليوم نذكرهم مرة أخرى بذلك ، ليعينونا على هدفنا ومسارنا المرجّى ، ونرجو بما يشبه الإلحاح.. ألا تزيد البحوث على (٢٠) عشرين صفحة " فولسكاب "، ليتاح لنا نشر ما يصلنا من مقالات بلا تأخير ، ولأكبر عدد من كتابنا .. الذين نعتز بهم ، لأنهم لعلامات ، وعلامات لهم ، وأن نجحها محسوب لهم ، وأنّ تعثرها محسوب علينا . والله نرجو مزيد العون والسداد .

أسرة التحرير

مدخل في

قراءة البِنَويّة

عبدالملك مرتـاض

لقد ظهرت إرهاصات للأدب البِنَوي مع ظهور إرهاصات مماثلة للنقد البنيوي . والحق أنه كان للمدرسة الشكلانية الروسية ، في فرنسا ، أثر متميز في ظهور الحركة الأدبية الثورية الرافضة للقيم الجمالية التقليدية ، وللقواعد الفنية الكلاسيكية التي تعارف الناس عليها في كتابة الأدب وتذوقه وتحليله معاً . ولعل أهمّ مَن يمكن ذكرهم من الكتّاب الروس الذين أسهموا في وضع أسس هذه الحركة وتطويرها : ياكبسون [الذي أسس نادي اللسانيات بموسكو سنة ١٩١٥ ، وهي الهيئة التي انبثقت عنها الشكلانية الروسية] وفلاديمير بونزر ؛ ثم الناقد البلغاريّ الأصل طودوروف الذي اغتدى فيما بعد فرنسيّ الجنسية . وقد أصبح فلاديمير بونزر ، فيما بعد ، من أكبر الكتاب الفرنسيين الشيوعيين في القرن العشرين[1] .

ولعل الذي روَّج لهذه الحركة الأدبية الجديدة الرافضة للأشكال الأدبية القديمة ، والمشْرئبّة إلى البحث عن الأشكال الفنية الجديدة ؛ بما فيها الشعر والرواية والنقد ؛ ثم بما في ذلك كيفية التعامل مع النص ، أو ما يطلقون عليه : " نظرية التناص ": أن تكون المجلة الباريسية " كما هو [TEL QUEL] ، هي التي أذاعت بين الناس كثيراً من الدراسات حول هذا الاتجاه الثائر . وكان لظهور الرواية الجديدة ، في مطلع النصف الثاني من القرن العشرين ، والتي دأبت على نشر نماذج منها دارُ " منتصف الليل " الباريسية : أكبرُ الأثر في تحريك عجلة النقد الجديد وتطويره نحو اتجاهاتها التي أقام أسسَها الكبرى الناقد البنَوي

الفرنسي رولان بارط . وقد اضطرم النقاش من حول موضوعات لم تكُ ، في حقيقتها ، كلها جديدة . وإنما تكمن جِدّتها في كيفية معالجتها أكثر من ابتكارها في عالم الأدب ، ومن ذلكم : الوجود ، والفناء[٢].

وظهور مثل هذه الكتابات التي أخذت ترتسم شخصيّتها ، وتتضح تقاسيمها في منتصف هذا القرن ؛ يمكن أن تغري الباحث بأن يطلق عليها " الأدب البنوي ". وكانت الرواية الجديدة التي حمل لواءها بفرنسا آلان روب قريي ، وميشال بيطور وناطالي صاروط ، وكلود سيمون ، وسَواؤهم : هي المجال الخصيب لنشاط هذه الحركة الأدبيَة الثورية .

لكن ما الأسس الكبرى التي ينهض عليها النقد البنوي ، أو النقد الثوري ، كما يطلق عليه بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين - وأحسبه بارط ؟ وفيم يختلف هذا النقد عن النقد الجامعي ، أو الأكاديمي؟ وما العوامل التي أفضت إلى ظهوره ؟ ثم من هم أهمّ أشياعه ورجالاته الذين روَّجوا له ، ونضحوا عنه ؟... لقد نعلم أن من ضمن ما يقوم عليه النقد التقليدي الذي كان يصف نفسه بـ " الجامعي "؛ أنه كان يُعنت نفسه أشدّ الإعنات في الإنهماك بدراسة عصر الكاتب ، وبيئته ، وعِرقه أيضاً (الناقد الفرنسي تين) ، وأثر كلّ ذلك في كتاباته . فلم تكن العناية بالإبداع تأتي إلاّ في المنزلة الأخيرة طوراً ؛ بينما لم تكن تحتفل بهذا الإبداع طوراً آخر . ولنا في تلك الكتابات التقليدية التي تصف نفسها بـ " النقدية "، في الغرب والشرق ، برهان خرِّيت على هذا المزعم. فلم تكن العناية تمثُل إلاّ في إبراز دور التاريخ واجترار أحداثه . ذلك بأن المؤلف كان أهمّ من إبداعه لدى الناقد التقليدي ؛ فقد حظي العصر الجاهلي تحت عنوان " الأدب الجاهلي " طوراً ، و" الشعر

الجاهلي" طوراً آخر : من حيث هو تاريخ ، وبيئة ، ومجتمع ، وأهواء : أكثر بكثير ممّا حظي به الشعر العربي على ذلك العهد المبكّر من التاريخ. فأين هي هذه الدراسة التي عُنيت بالنصوص الشعرية وتعريتها فنياً ، وتحليلها جمالياً ، وقراءتها أدبياً : لدى امرىء القيس ، وطرفة ، وزهير ، ولبيد ، والنابغة ، والأعشى ... وسوى هؤلاء من شعراء الجاهلية حيث يمكن التحدث فيه عن كل شيء إلاّ عن التاريخ : لشيوع الأمية ، واستفحال الفتن ، وتكالب المحن ، وغياب الحقيقة ، وضياع التاريخ فيما بين كلّ ذلك .

ولا يقال إلاّ نحو ذلك في العصور اللاّحقة للأدب العربي ؛ إذ قد يكون العصر الأمويّ أهم من شعر جرير ، والفرزدق ، والأخطل ، ورؤبة، والعجاج ... لدى النقاد التقليديين ، وأبي العتاهية ، ومسلم ، وابن الرومي ، وأبي الطيب ...

إن النقد ، في صوره الجادة ، لا يمكن أن يظلَّ على ما كان عليه (وما لايزال عليه ، في الحقيقة ، بالقياس إلى المقالات الصحفية التي قصاراها الإعلانُ عن ظهور كتاب) ؛ أي أنه عبارة عن تعليق ينهض حول نِتاج أدبيّ يمليه الإحساس المرتجف[٣]. وكان من الأمثل أن يسعى النقد إلى المطابقة بين إظهار أسرار الجمال الفني من وجهة ، وإبراز الحقائق – إن كان في النص الأدبيّ حقائق حقاً – المتخفيّة التي يطويها النص الأدبي في ثناياه ... من وِجهة أخراةٍ .

نظرية الكتابة لدى بارط

يذهب بارط في تمثّله ماهية الكتابة الأدبية إلى شكلانيتها ؛ إذ لا

الكتابة ، لديه ، لغةٌ ؛ وهي مشتركة بين الناس جميعاً ؛ ولا هي لديه أسلوب ؛ وهو اختيار حميم لكل كاتب ؛ وإنما الكتابة ، لديه ، شكل يختاره الكاتب عن وعي . ذلك بأن اللغة والأسلوب من قبيل عطاء الطبيعة ؛ على حين أنّ الكتابة من قبيل الاختيار . والكتابة وحدها هي التي تُلزم وتدلّ . إن درجة الصفر للكتابة لحظة من التاريخ حيث الكتّابُ، مع استمرارهم في وصف العالم والحياة ؛ لا يريدون إلى التبرير والإقناع؛ وإنما تراهم يصطنعون كتابة محايدة على نحو ما نجدها عليه لدى ألبير كامي ، وكايرول ، وسَوائِهما من الكتّاب العالميين[٤].

ماهيّة البِنَويّة

ولكننا إلى الآن ، لم نتحدث عن البِنَويّة ؛ فلنطرح هذه المُساءلة تارة أخراةً : ما البِنَوِيّة ؟ والحقّ أن الإجابة عن هذا السؤال المحيِّر استغرقت مجلّدات ضِخاماً ، دُبِّجت ؛ فنُشرتْ ؛ فنوقِشت ؛ ثم لم تكد تصنع شيئاً ذا بال ؛ ولم تكد تفضي إلى نتائج يتفق من حولها الناس . فقد ألفينا ، مثلاً ، رولان بارط ، وربما يكون أحد أكبر البنويّين وأبرزِه ، وأكثره نشاطاً ؛ لا يكاد يعترف ، صراحة ، بشيء اسمُه البِنَويّة من حيث هي نزعة أدبية ، فهو ينفي عنها أن تكون مدرسة ؛ وهو ينفي عنها أيضاً أن تكون حركة . ذلك بأن معظم الكتّاب الذين يعزوهم النقد المعاصر إلى البنوية لا يشعرون ، على أيّ نحو ؛ بجامعة تجمعهم فيما ينهضون به من نشاط نقدي على درب هذه النزعة ، وفي ظلٍّ لوائها . وإن اصطناع مصطلح " بنية " لا ينبغي له أن يَميزَ أيَّ شخص بميزة خاصة ؛ إلاّ بحكم الطبيعة الجدليّة التي نضفيها على مضمون هذا

المصطلح من حيث وظائفهُ وأشكاله ، وسماته ، ومعانيه . وعلى أنّ هذه المفاهيم الأربعة نفسها لم تعد من قبيل المعجم البنوي ؛ ولكنها مشتركة بين علوم أخراةٍ(٥).

ولعل من الأمثل الرجوعَ إلى بعض الأزواج اللفظية مثل : الدالّ/ المدلول ؛ والآنيّة/ الزمانية [SYNCHRONIE / DIACHRONIE] من أجل الاقتراب مما يَميز البنويّة عن الموضوعات الأخراةِ للفكر الإنسانيّ . فالزوج الأول الذي يحيلنا على نموذج لسانياتيّ ، إنما هو ، على عهدنا الراهن ، بمثابة : علم البنية ، أي البِنَويّة . وقد يكون الزوج الآخر أعظم شأناً من الأول ، لأنه يضْطَمُّ بين ثناياه مراجعة مفهوم التاريخ بحكم إنّ فكرة " الآنِيّة " [وذلك على الرغم من أنها لدى دو صوسير هي نزعة تطبيقية ، أي مجرد ممارسة مخبريّة ...] تعوّل على تجميد المسار الزمني على نحو ما ؛ بينما فكرة " الزمانية " تتطلع إلى تمثُّل الحدث التاريخي على أنه مجرد تعاقبِ أشكال . ويبدو أن الزوج الأخير يعود إلى أصول ماركسية بحيث يدور فيها كلّ النشاط الذهنيّ حول مفهوم التاريخ، لا حول مفهوم البنوية(٦).

ولما لم تكن البنوية مدرسة ، ولا حركة – حتى بكيفية إشكالوية [نسبة إلى الإشكالية] كما يزعم بارط – فإنه قد لا يكون من المجدي نسبتها إلى النزعات العلمية الصارمة . وإذن فقد يكون من الأمثل البحث لها عن وصف شامل ، أو حتى عن تعريف ؛ في مستوى آخر هو الخطاب الأدبيّ . ذلك بأنه يمكن أن نفترض وجود كتّاب ورسامين وموسيقيّين يسترعيهم تأثير البنية [إذ لم يعد الفكر وحده هو الذي يمارس هذا التأثير] ؛ ذلك التأثير الذي يمثّل تجربة متميّزة مما يجعلنا نضع المحللين والمبدعين معاً تحت شعار هو ما يجوز أن نطلق عليه

" الإنسان البنويّ ". ولا يتحدد هذا الشخص البنوي بأفكاره ، ولكن بخياله. وقل إنه يتحدد بمُخيِّلتِه ؛ أي بالكيفية التي تحيا عليها البنية ، ذهنياً ، لديه(٧).

وإذن ، فتعريف البنوية يكمن في نشاطها نفسه ؛ أي في التعاقب المنتظم لبعض العمليات الذهنية ، وإذن ، فإننا نستطيع أن نتحدث عن النشاط البنوي ؛ كما كنا نتحدث عن النشاط السرياليّ الذي قد يُعَدّ نتاجاً مثمراً للأدب البنوي .

الظروف التي نشأت فيها البِنويّة

يبدو أن ظهور الرواية الجديدة ، كما سلفت الإيماءة إلى بعض ذلك ، في فرنسا خصوصاً ، كان له أثر مباشر في ظهور الحركة النقدية البنوية . فالرواية الجديدة ثورة على تقاليد الرواية وقواعدها الكلاسيكية التي اجترَّتها الألسنة ، وضاقت بها مجلدات النقد عبر عدة قرون . وقد ترعرعت الرواية التقليدية في أحضان النقد التقليدي . فكِلا الجنسين الأدبيّيْن ظل يحرص على تقاليد أدبية مهما اختلفت أشكالها ؛ فقد كانت ذات مصدر واحد : مبتدأً ومنتهىً .

فالرواية التقليدية وإن اختلفت لدى فلوبير بالقياس إلى زولا مثلاً ؛ فإن الملامح العامة ظلت هي هي : معاملة الشخصية معاملة الشخص ، والاحتفال ببنائها على نحو يجعل القارىء يقتنع بأن الشخصية التي يقرأ عنها ، في الرواية ، هي شخص تاريخيّ وُجد ، فعلاً في عالم الواقع . ولم يكن النقد التقليديّ إلاّ مباركاً لهذه النزعة ، أو الرؤية النفسية على الأصحّ ؛ متعهّداً لها ، حريصاً عليها ، مدافعاً عنها؛

فهو يعترف بالتاريخ على أنه حقيقة ؛ وعلى أنه السلطان الذي لا يُعصَى له أمر أبداً . وانطلاقاً من الاعتراف بمفهوم التاريخ على أنه حقيقة ؛ فإن النقد التقليديّ راح يثقل كاهله بجملة من الشروط التي تجعل منه شبكة من الأصول المُتماشجة في غير تجانس ؛ كحرصه على قيمة تاريخ الأفكار ، وتاريخ الإبداع الفنيّ ، ومصادر الإلهام ، والمؤثِّرات على اختلافها . وتلك هي الأصول الكبرى التي يتشكّل منها النقد الوضعي] الجامعيّ .

وجاء النقد البنَوي إلى كل هذه الأصول فحاول أن يهور بنيانها، ويقضّ أسسها ، ويشيّد على أنقاضها مملكة نقدية بدون حدود ، وبدون إديولوجيا ، وبدون قواعد مسبقة يتسلّح بها الناقد حين يعمد إلى قراءة نص ، أو معالجة قضية أدبية . فلا تاريخ ، ولا تاريخية ، ولا مؤثِّرات . ذلك أنّ النقد الأدبيّ ، في تمثُّل البنويّين ، اغتدى ما يمكن أن نطلق عليه: أدب الأدب ، أو كلام الكلام . لأن بارط يزعم أنّ الكتابة ؛ من حيث هي غالباً ، والكتابة الروائية خصوصاً ، هي كتابة بيضاء(٨). فكل إبداع أدبيّ يجب أن يُعَدّ على أساس أنه قطعة مغلقة على نفسها ، ولا تنفتح إلاّ من تلقاء نفسها ؛ أي أنها أُنموذج من الكون(٩)؛ أو قل إن الإبداع ، كما كنا قررنا نحن في بعض كتاباتنا ، نصّ يكمن مفتاحه في داخله لا في خارجه(١٠). ويعني هذا أن النص لا يكون مرجعاً إلاّ لنفسه بدون ارتباط خارجي ؛ أي أن مرجعيّته تكمن في نفسه ؛ في لغته أساساً.

وقد غالى بارط في ذهابه إلى أن النقد الأدبي يجب أن يأخذ سيرة موضات الملابس(١١). إن النقد البِنَويّ عوض أن يتيه في فك الشفرات ، نلفيه ينطلق مباشرة إلى إثارة الأسئلة عن مغزى النص غير متوقف لدى الممارسة الشكلية الخالصة التي ليست ، في الحقيقة ، نقدا

أدبيّاً . إن دراسة الأدوات التي تمثّل الأشكال ، أو تفضي إليها ، أو تكون علة في وجودها ، لا تستطيع أن تجعل منها ذات مدلول جامع(١٢) .

ميلاد النزعة البنويّة

إنّا بين أمرين اثنين : فإما أن نتقصّى آثار أمر هذه البنوية فندرسها في ضوء علاقات أخراة مختلفة ، ولاسيما في علاقتها بالنزعة الماركسية(١٣) [وذلك أمر صعب ، ومسعى وعْر ، ومن العسير الخوض في موضوع كهذا شائك معقَّد ، يهيمن عليه الغموض أكثر من الوضوح ؛ فإن كثيراً من أصوله لا تبرح مبعثرة هنا وهناك في الكتابات الغربية المختلفة - وأما الكتابات العربية فهي عزيزة ، ولا نكاد نعثر عليها إلاّ في مواطن قليلة] . وإما أن نقف هذا الحديث على النزعة البنوية وحدها في مجال النقد ؛ فنتحدث عن بعض أصولها ، وبعض خصائصها ، وملامح منهجها . وبعض ذلك ما اجتهدنا في أن نقف أمرنا هنا عليه .

إن النزعة البنوية ، كما يلاحظ جان ماري أوزياس AUSIAS J.M(١٤) ، ومن حيث هي تيّار نقديّ ؛ إنما نشأت من حول نشاط الشكلانيين الروس . فقد ترجمت فصول من كتاباتهم إلى لغات عالمية ، ولاسيما الفصول التي ترجمها طودوروف تحت عنوان " نظرية الأدب ". ولم ينشأ عن هذا التيار الشكلاني ظهور التحاليل النظرية لمفاهيم مختلفة تتعلق بقضايا الأدب والنقد وفلسفتهما فحسب ؛ ولكن نشأ عنه ظهور أعمال أدبية تمتاز بخصائص فنية جديدة لم تعهد فيها من ذي قبل(١٥) . ويمثل تأثير هذه الكتابات الشكلانية ، في المجال النظري ، في أعمال طودوروف ، ورومان ياكبسون خصوصاً . وممّا مكّن لهذه النزعة

الشكلانيّة من الانتشار في الغرب عموماً ، وفي فرنسا خصوصاً ، أن أحد مؤسسيها ، وهو فلاديمير بوزنر ، أمسى كاتباً شيوعياً فرنسياً شهيراً .

وعلى أننا لا نريد ، هنا ، أن نثبت أن الشكلانية الروسية نزعة ناجحة ؛ فقد انتُقدت انتقاداً شديداً ، بل حوربت في عُقر دارها ، وبين ذويها وأنصارها ؛ وذلك حين نادى الشاعر الروسي كيرمانوف ، في مؤتمر الأدباء السوفيات عام أربعة وثلاثين وتسعمائة وألف بسقوطها(١٦)؛ وإنما نريد أن نثبت أثر هذه الحركة الأدبية عالمياً لا محلياً. وكأنّ زامر الحيّ لا يُطرب .

ومن الأفكار التي روّجت لها البنوية أنّ كلّ مؤلّف يفقد حيازته على إبداعه حين لا يعود مرجعاً لنصه [وهي المسألة التي أطلق عليها فيما بعد ذلك ، أو أثناء ذلك ، ميشال فوكو " موت المؤلف "]، ويحل محله النص الذي اغتدى ذا علاقة حميمة بنفسه ؛ أي أنّ النص يفقد المرجعية الخارجية . ذلك بأن العلاقة ، في رأي البنويين ، تنقطع بين المؤلف ونصه مجردَ صيرورةِ النص إبداعاً قائماً بذاته ؛ كأنه الفتى حين تكتمل رجولته ، وكأنه الفتاة حين تكتمل أنوثتها ؛ فنحن ننظر إليهما على ما هما عليه من رجولة وأنوثة قبل النظر إليهما من حيث علاقتهما بالأبوين اللذين نجلاهما . وهو ما لا يوجد خارج اللغة ؛ شعار أعلنته ناطالي صاروط في ندوة الرواية الجديدة التي انعقدت في باريس(١٧)...؛ فالوجود الأدبيّ ، مرتبط بوجود طرح اللغة واستفراغها على القرطاس .

بيد أن أصحاب هذه النزعة قرروا أن النص إذا كان هو الأصل في كل متاع فنّيّ ، أو في كلّ قراءة تُقترَأُ ، أو في كل لمحة تستخلص ؛ فإن ذلك ما كان ليحدث إلاّ بقوة فعل القراءة التي ليست ، أولاً وأخيراً ، إلاّ قراءة ثانية ، من الوجهة التناصّيّة ؛ ذلك بأن القراءة هي التي

تُنشىء في الذهن ، عبر القراءة الأدبية ، نصاً ثانياً . بل إن الناقد الروائي الفرنسي ، جان ريكاردو ، يزعم أن قراءة أي نص أدبي لا يعني إلاّ قراءة مجموعة من النصوص في الوقت ذاته ؛ وذلك بحكم أنّ القراءة تثير في الذهن شبكة من علاقات النص بسَوائه ، بصورة متزامنة(١٨).

وكان من العسير رفض نظرية النص (رولان بارط)، وفكرة التناص (جوليا كريستيفا) الناشئة عن القراءة بحكم أن طبيعة كل نص توحي بعالم قد لا يكون هو المقصود بالذات من هذا النص المقروء . من أجل ذلك جاءت هذه النظرية الشكلانية التي تستوحي كلّ أصولها وخصائصها من طبيعة النص نفسه . إن النقد ، كما يلاحظ الناقد الفرنسي بول فاليري ، أدب موضوعه الأدب نفسه(١٩)؛ أي أن النقد اغتدى نصاً إبداعياً ، موضوعه نصّ إبداعيّ آخر : أحدهما يسبق الآخر، وثانيهما يكمل الأول ، وأولهما يكون علة في شهرة الأول . ولكن ليس ينبغي للنص الثاني (النقد) أن يكون قاضياً جائراً ، وحاكماً ظالماً ؛ يصلت سيفه على الإبداع الأول بإصدار الأحكام التقويميّة متخذاً من نفسه مِرآة مجلوة تزعم أنها تستطيع أن تهتدي السبيل إلى زيف الإبداع الأول أو رداءته .

إن مبدأ الكتابة عن نص إبداعي أوّل يشبه في سيرته ، كما يلاحظ ذلك الناقد الفرنسي أندري أكون ، التعليق على نص ديني . فالتعليق يشرئب إلى استكشاف أسرار قيمة النص الديني ، وهو الذي... يقرأ النص ويتطلّع إلى فهم مضمونه الخفيّ ، في الوقت ذاته(٢٠).

ولعل الأمر الذي يتجاهله المعلّقون هو حقيقة الخطاب الأدبي الذي برهن دو صوسير على أنه يستحيل فصل الدالّ عن المدلول فيه .

حتى لقد غالى دو صوسير في إذابة الفوارق بين الدوالّ ومدلولاتها بتشبيه اللغة بورقة : الفكرة وجهها ، والصوت ظهرها ؛ ولا ينبغي قطع الوجه دون قطع الورقة ...

إن النقد إذا اجتزأ ، كما يلاحظ ذلك روبير كانتير ، بانطلاق النص الأول الذي ليس إلاّ أدباً ؛ فلن تتجسد وظيفته في أكثر من تكرار ما قاله النص الأول ، بعد ، بصورة قد تكون أمثل . وإذا ارتضى مثل هذا النقد لنفسه صفات الثرثرة والحشو والإسهاب ؛ فإنه سيصبح نقداً عديم الجدوى ؛ وذلك على كل حال شأن النقد التقليدي(٢١). فلعلّ النقد الحق هو ذلك الذي يستطيع أن يضيف إلى النص الأول ما ليس فيه ؛ أي أنه يعيد إنتاجه تحت شكل نص آخر . وقد ذهب إمبرتو إيكو ، الناقد الإيطالي ، إلى أن القراء هم ليسوا المؤلفين ؛ فلكل من الفريقين وضعه الخالص له؛ وأن جمالية التلقي ، والتأويلية ، والنظريات السيماءَوية للقارىء المثاليّ كلّها .. أمور تقرأ على أساس أنها موضوع بحث لا يمثل في الأفعال التجريبيّة للقراءة ، [وهي موضوع سوسيولوجية التلقّي].. ولكن في وظيفة التطنيب (البناء) والتقويض (التفكيك) للنص الذي يتخذه القارىء مجالاً لِلَعبِه بما هو وظيفة ، وضرورة وفاعلية ، لإنجاز نص كما هو(٢٢). إن النص الثاني يجب أن يغتدي إبداعاً صميماً ، وإذا تم له هذا ، فسينضاف إليه ، لا أن يمتصّه امتصاصاً .

وإذن ، فليس ينبغي للنص الثاني [النقد] أن يكون نسخة منسوخة من النص الأول ؛ فلا يعدو أن يكون ظلاً له ، كما لا ينبغي أن يكون في الوقت ذاته ، انعكاساً سطحياً له ، أي لا ينبغي أن يكون بمثابة الشاشة بين النص والقارىء ؛ فليس ذلك إلاّ نقداً إنطباعياً يقوم على لحظة المزاج . فإذا كان النقد يريد أن يكون مفهوماً موضِّحاً للأدب ؛

مبرَّراً في نفسه ، ولكن ليس من أجل نفسه ؛ فإن وظيفته تنهض ، أو تمثل في طبيعة الإبداع الأدبيّ نفسه : حيث إن كل تعبير ، هو في الوقت ذاته ظاهر وخفي ، وخارجي وداخلي . ولعل من وظائف النقد الجديد أن يعمد إلى تعرية الكامن في النص وربْط ما ينشأ عنه من ظلال جمالية وفنية ؛ بحكم حدوث هذه التعرية ، ابتغاءَ استخلاص كلّيّاته(٢٣).

موقف البنوية من التيارات النقدية الأخرى

كما رفض البنويّون كثيراً من مبادىء النقد الماركسي ، واللاّنسوي [نسبة إلى الناقد الفرنسي المثال لانسون الذي روّج في كتاباته لفكرة " الفن للفن "] ؛ فقد رفضوا ، أيضاً ، كل نظريّات النقد القائمة على التحليل النفسي للنص وصاحبه خصوصاً . وقد ألفينا جيرار جينات G. GENETTE ، وهو من أكبر النقاد الحداثيين وأنشطهم في فرنسا ، وأحد أكبر المروّجين للبنوية تحت تطبيقات مختلفة ، يسخر أشد السخرية من أحد النقاد الفرنسيين في تحليله لنص من النصوص الروائية بالمنهج النفسي قائلاً : " ما أروع الشروح التي ساقها [جاك شاردون] حول نصّ " أميرة كليف ": لولا أن عيبها أنها نسِيَت أنّ عواطف السيدة كليف إزاء بعلها ، وإزاء " نمور " أيضاً ، ليست عواطف حقيقية ؛ ولكنها عواطف من صنع بنات الخيال ، وتوليد من توليدات الخطاب ؛ أي العواطف التي تستنفد كل الجمل أو العبارات التي بواسطتها يغتدي الخطاب ذا معنى "(٢٤).

ولما كان النقد محكوماً عليه بالحديث عن أفكار الآخرين ، فإنه مدعوّ إلى أن يحلّلَ من الإبداع الأدبي مدلوله . ولكن لا شيء ، في هذه

الأثناء ، يرغمه على التعامل مع هذا المدلول على أساس أنه مضمون ؛ أي على أساس وضعه في حال طلاق ، أو انقطاع ، مع الدّال[٢٥]. فليس للناقد ، إذن ، كما يذهب إلى ذلك فوكو ، أن يعامل العناصر الدلالية على أساس أنها مستقلاّت عن المعاني المتعددة التي تحملها ؛ ولكن على أساس أنها قطع تنهض بوظيفة مركزية في النص ، وتشكّل بذلك نظاماً ملتحماً بعضه ببعض[٢٦].

ومثل هذه النظريات التي تقوم على إشكاليات علم النصوص ، والتي تقدر صورة النص ، وتقف كل الأنشطة النقدية على ما يحمله من ظاهر وباطن ؛ دون العناية بالمضمون في فكره وفلسفته وإديولوجيته : كانت ، في الحقيقة ، تسير في خطّ متوازٍ مع النظريات التي كان ينادي بها الشكلانيون الروس إنطلاقاً من سنة خمس عشرة وتسعمائة وألف إلى سنة ثلاثين وتسعمائة وألف . والحق أن حركة الشكلانيين نقلت اسمها من خصومها أنفسهم ؛ فهم الذين وصفوها بالشكلانية[٢٧].

والذي يعنينا ، هنا والآن ، من أمر هذه البنوية ، ليس هو شبكتها الفلسفية في حد ذاتها ؛ بل النقد الأدبي من خلال منظورها الخاص .

ويبدو أن النقد الأدبي ، كسَوائه من كثير من العلوم الإنسانية ، سيظل إشكالية خالصة ، أي قضية نبحث في أصولها ، ونجادل في تفريعاتها - كما قد نظل مختلفين في تقرير أسبابها ونتائجها - دون أن يجرؤ أحد منها على إيصاد باب البحث حول أمرها . فليس هناك آفن ممّن يزعم أنه انتهى إلى الغاية في بعض هذا المضطرَب الوعر ، واهتدى إلى السبيل القويمة حول هذه المسالة اللطيفة .

وإذن ، فقد كان لا مناص ، من وجهة نظر تطور المعرفة الإنسانية : من الثورة على نظريات الأمس الدابر ، والماضي الغابر ، حول قراءة النص وتحليله . كما كانت اندلعت ثورات أخرى ، على نزعات سابقة فهارتها ؛ وكما ستندلع ثورات أخرى أيضاً على ما نقرر اليوم من هذه النزعات التي قلّما يكتب لها الخلود . فتلك هي سنة الحياة، وسيرة العلم ، وقانون المعرفة . فبعد الكلاسيكية التي انبثقت عن نزعة الإحياء الإنسانية : جاءت الرومنسية في محاولة للتحدث عن " الحقيقة " من خلال الذات ؛ أي من خلال اتِّراك النفس تتحدث على سجيّتها ، وتتخيل على طبيعتها . بيد أن ذلك لم يُرضِ أولي النزعة الواقعية الذين عابوا على الرومنتيكيين فرارهم من الواقع ، باسم الواقع. وجاء السرياليون ، هم أيضاً ، فرفضوا الواقعية على أساس أنها ليست ذات قدرة على إرضاء مفهومهم للإبداع ، ولا طريقتهم في الكتابة ؛ ولاسيما في الكتابات الشعرية حيث أمسوا يكتبون على وجه التلقائية ، متقبّلين ما تجود به قرائحهم فتمليه على أقلامهم ... وكان الرمزيون ، وبعدهم الدادَويّون [والسريالية امتداد للنزعة الدادويّة] قبل ذلك ؛ إنما أتوا بعض هذا ، هم أيضاً .

ثم جاءت الوجودية فربطت كلّ تفكير وإبداع ، وكل سلوك وتصور بالحرية ؛ ولكنها نقضت مذهبها ، في تمثلنا نحن على الأقل ، حين ربطت تلك الحرية بالالتزام . وعلى أن الوجودية لم تأت ، في حقيقتها ، بشيء جديد على الرغم من أنها كانت تبدو متطلعة إلى المستقبل ؛ ذلك بأنها لم تك إلاّ استمراراً لبعض أفكار فلاسفة القرن الثامن عشر الذين كانوا اجتهدوا في أن يجعلوا من أنفسهم خَدَماً للإنسانية بنِشدان سعادتها ... فكأن الوجودية مجرد لفّ جديد لتلك الأفكار(٢٨).

ثم لم يلبث البنويون أن جاءوا إلى كلّ هذه المذاهب فرفضوها جملة : في الإبداع والنقد ، وعدّوا النزعة الماركسية ذاتَ عصا غليظة تملي على المبدع ما يريد قوله ، قبل أن يقول . فالمنهج الاجتماعيّ مرفوضٌ لديهم لرفضه حقيقة الخطاب ؛ أي لعدم اكتراثه بأن لا شيء يوجد خارج النص من حيث هو نتاج أدبيّ بدون ارتباطه إلا بالمضمون، ولا بالمجتمع ، ولا بالتاريخ ، ولا بالصراع الطبقي الذي جعلت منه الماركسية كلّ شيءْ في تقرير نظرياتها . كما عدّ البنويون منهج التحليل النفسي انزلاقاً عن النص وبنيته ، إلى صاحب النص ، وطفولته ، وعائلته ، وحياته ، وعلاقاته الاجتماعية بحذافيرها .

ويأتي النقد البنويّ في خضمّ التطورات الحضارية المذهلة التي غيّرت مجرى التاريخ ، وشككّت في كثير من القيم التي كانت سائدة لدى الأجداد ، واغتدى التفكير يتطلع وفق منظور هذه النزعة .. إلى النص وحده .!

ومن الواضح أن البنويّة ببعض هذا السلوك تكشف عن أصول فلسفة أفكارها التي تبدو إلحادية .

ولعلّ الذي اِزْدَجى النقاد البنويين على تقمص نزعة نقدية خالصة الأدبية ؛ إحساسهم بما كابد الأدب من تدخل المذاهب الفلسفية ، والنزعات الإديولوجية وتطفلها ، باستخذاء ، على المسار الأدبي ، وجرأة تلك النزعات على " الاِعتداء " على طرائق قراءة الأدب وتحليل نصوصه : طوراً باسم الفكر ، وطوراً باسم العلم ، وطوراً باسم ربطه بالمجتمع الذي نشأ فيه . وليس أدلّ على ذلك من تدخل الوجودية والماركسية ونزعة التحليل النفسي . فكان لا مناص من أن ترتفع أصوات تنادي باستقلالية النزعة النقدية ؛ أي باستقلالية الأدب كاستقلال

كثير من العلوم بنفسها ؛ على ما قد تظل مرتبطة به بسَوائها . وكان صوت بارط من الأصوات التي نادت بوجوب الاعتراف للأدب بنظام أساسي خاص به ، خالص له ؛ إذ كان الأدب ينهض على مفارقات من الموضوعات ، والقواعد ، والتقنيات التي يجب أن تفضي به ، آخرَ الأمر، إلى إمكان تقعيد الذاتية(٢٩)؛ بحيث تصبح النزعة الذاتية التي هي حرية التفكير ، وحرية التخيل معاً : ذات قواعد وأصول هي من صميم "علم الأدب "؛ أي علم كتابة النص . ثم علم الكيفية المتعلقة بقراءة النص (التناص) ؛ أي بقراءته في إطار أدبيّ خالص لا نستوحيه إلاّ من باطن نفسه ، وذاتية لغته الأدبية وحدها ؛ دون الفزع إلى هذه العلوم التي كثيراً ما تتطفل على الأدب وتعثو فيه فساداً شديداً .

وكان نورثروب فري تمنّى أيضاً في كتابه " علمانية النقد "(٣٠) أن يرى النقد ، في يوم من الأيام ، علماً خالصاً للأدب ؛ ذلك الأدب الذي كان بناؤه قائماً على أنه جملة من القيم الوضعية التركيب ، المُفلتة من مفهوميّة الزمن .

وكذلك ألفينا النقد الأدبي ينتهي إلى باب لا يمكن إغلاقه أبداً . وكأن كلّ ما قيل عنه ، أو فيه ، إنما كان تكديساً لنظريات كتبت من أجل الكتابة ؛ ذلك بأن النقاد ، إلى يومنا هذا ، فشلوا في العثور على مبدإ متفق عليه : ينطلقون منه ، وينتهون إليه . ولعل هذا الفشل أن يكون هو الذي ترك مطلق الحرية لمفكري الأدب أن يبحثوا عن منهج جديد تطلّعاً إلى فهم الأدب وكتابته ، وتعرية مستكنّاته ، وإضاءة زواياه القابعة في مجاهل النص . ويمثُل ذلك من خلال ما يمكن استخلاصُه ، مثلاً ، من قراءة القراء المستنيرين الذين سيجيبون ألف إجابة لو ألقينا عليهم هذا السؤال : ما الأدب ؟ وفي ماهية الإجابة ، أو طبيعتها ، عما تكمن الكتابة النقدية الخالصة .

وكذلك يتحول الأدب من موقع الإجابة عن الأسئلة ، إلى سؤال قائم بذاته . كما تحوّلتْ قراءة الأدب إلى أدبٍ نفسِه ؛ أي إلى أدب يظل جثّة هامدة ولا يحيا إلاّ بالقراءة . فكأن القراءة هي حياة الأدب . وكأن الأدب ، إذن ، لا يوجد إلاَّ من خلال نفسه ، وعبر ذاته[٣١].

وقد طلب جان ريكاردو ، وقبله بارط ، بضرورة التمييز بين مجال " الكتَابيب "[٣٢] الذي هو مجرد بثّ المعلومات بين الناس ، ومجال الكتّاب الذي هو رمز الإبداع[٣٣] ، وروعة عطاء الخيال . لقد اغتدى فعل الكتابة ، بالمفهوم الحداثيّ لهذا المصطلح ، لا يحفل بالزمان ولا بالمكان. وهنا يمثُل المظهر الحداثيُّ في المذهب البنويّ ؛ في رفضه التاريخَ والمجتمع والعالم ، من خلال عدم الأبْهِ لا بالزمان ولا بالمكان . ومن الواضح أن القصد من الزمان هنا إنما هو زمن التاريخ ومكانه ؛ لا زمن الأدب وحيزه ؛ فبين المفهومين الاثنين بَون شاسع . بل إن أصحاب هذه النزعة الأدبية الجديدة ، بما تشتمل عليه من رؤية ثوريّة ، رفضوا تفاهة الأدب ، وهي الصفة التي قد يطلقها عليه خصومه ؛ كما رفضوا في الوقت ذاته " أَبَويّة الأستاذيّة "؛ أي صفة السموّ التي قد ينظر بها إلى الأدب ؛ ورفضوا ، أيضاً ، انتمائية النص إلى مبدعه . أي أنهم رفضوا ضمير المتكلم في الكتابة الأدبية . وبذلك رفضوا الاعتقاد بأنهم المنشئون الحقيقيون للأدب ... وهذه السلسلة من المواقف الرافضة تجعلنا نتساؤل فيما إذا لم يكن من الأمثل أن نطلق على هذه النزعة : " النزعة الرافضة "، أو " الرفضيّة ".

ونلفي أصحاب هذه النزعة ، مثل آلان روب قريي ، وبكيت صمويل ، وميشال بيطور ، يسلّون الكتابة من وضعها الذي كان ينهض على مبدإ النقل . وهو الوضع الذي كان يتطابق مع خصائص الفلسفة

الكلاسيكية التي كانت تعتبر الإنسان حقيقة ثابتة ، والتي أسست أخلاقاً تنهض على مفهوم الطبيعة الإنسانية . ولعل هذا التطلع إلى بتر العلاقات مع النزعة الطبيعية أملاه تأثير النزعة الهيجليّة ... وقد أفضى كلّ ذلك إلى عدّ الإنسان كائناً غير دائم ؛ وهو من أجل ذلك لا يعدو أن يكون ظاهرة عابرة(٣٤).

وكان طبيعياً أن تتغير معظم المفاهيم القديمة للأدب ونقده ، ونظرياته ؛ بعد ظهور كثير من الكتابات الجديدة التي ظلت تنادي بتحديد شكل الكتابة من وجهة ، وتغيير النظرة إلى الوضع الفنيّ لهذه الكتابة من وجهة أخراة . فبعد ظهور كتاب بارط " الكتابة في الدرجة الصفر "، وكتاب ناطالي صاروط " عصر الشك "، وكتاب آلان روب قريي " من أجل رواية جديدة " وسَوائها من المؤلِّفات الثوريّةِ النظرةِ إلى مفهوم الأدب وشكله ؛ وبعد أن كان رعيل من المفكّرين ، قبل هؤلاء هزّوا وضع الأدب هزّاً عنيفاً : إما في شكله ، وإما في الفكر الذي يحتمله (ومنهم ماركس ، وكافكا ، ومالارمي ، ورومبو ، وبروست ، وجويس ، وهيمنغواي ، وبرخت ، وفرويد ، وسارتر ...) كان لا مناص من حدوث تحول عميق في مفهوم الأدب ووضعه وشكله جميعاً ؛ حيث اغتدى كثير من المفكرين الغربيّين يطرحون أسئلة شاملة حول الأدب فإذا سارتر يتساءل : ما الأدب ؟ وإذا ريكاردو يصرخ في شيء من اليأس بادٍ : وماذا يستطيع أن يفعل الأدب ؟ من حيث ألفينا آخر يتساءل : ألايزال الأدب ممكناً ؟(٣٥). وكل هذه الأمور أفضت إلى ضرورة وجود صنفين اثنين من الكتّاب : كاتبٍ ، وكُتْبوب .

وأما الكتابة في نفسها فهي تعني لدى بارط حدّاً وسطاً بين الخطاب والأسلوب ؛ وهذا الحد الوسط يتحدد من خلال سطح الزمن(٣٦).

كما نلفي كلود مورياك يَمِيز الأدب الذي يرضي كاتبه ، من الأدب الذي يرضي القارىء . وكلّ المشكلة في التحيّز لأحدهما ...

ولنكررْ بأن النقد البِنوي تنكّر لمفهوم التاريخ ، ورفَض حتميّته. وسخِر البنويون ، أشد السخرية ، ممن ينظر إلى النص نظرة سيكولوجية فيحاول تحليله من منظور نفسي خالص ؛ مجتهداً في التماس علل كثيرة أو قليلة من دوافع مبدعه ، وسلوكه ؛ ثم دوافع سلوكه الداخلي والخارجي ، والبعيد والقريب ، والظاهر والباطن ؛ ذاهباً في ذلك المذاهب التي لا تخلو من اعتساف في تفسير ظاهرة أدبية تعدّ ، في حقيقتها ، لغة قبل كل شيء . كما سخِروا ممن يربطون الإبداع الأدبي بمضمونه الفِجّ المرتبط بالطبقة التي يصفها ، أو الطبقة التي يدين لها بالولاء ، أو الطبقة التي يمجّدها ، أو الطبقة التي يسوق من حولها ، أو لها ، الخطاب : وعلاقة هذه بتلك ، وتلك بهذه ، وتصارعهما بحكم حتميّة اعتزائهما إما إلى طبقة عليا ، وإما إلى طبقة السوقة والرَّعاع . كما سخروا أشد السخرية ممن يعنت نفسه إعناتاً شاقاً في ربط الإبداع بصاحبه ربطاً عضوياً ؛ ثم ربط صاحبه من بعد ذلك بزمانه [التاريخ] ، وبمكانه [البيئة] ، وعِرقه ... إلى طوائل لا تكاد تحصر .

ونتيجة لكل ذلك فإنّ البنويّة ، في عامة مقرراتها النظرية والتطبيقية معاً ـ ترفض التاريخ ، والمجتمع ، والإنسان .

نقد البنويّة في رفضها التاريخ

إنا لنحسب أن ضعف هذه النزعة النقدية يكمن هنا أساساً ؛ أي كيف يجوز رفض الفكرة التاريخية ، إذ كلّ إبداع ، هو على نحو أو على

آخر ، تاريخ . وكلّ مؤلف يكتبه ، أو كلّ ناشر ينشره تاريخ ، أو كل قارىء يقرؤه ، أو كل قارىء لا يقرؤه أيضاً ، تاريخ ؟ إنه الإنسان . والإنسان تاريخيّ لا تاريخانيّ ، وحقيقي لا أسطوريّ . وعلى الرغم من أن البنويّين ، وهم المتعلمون المفكرون ، يعرفون هذا حق المعرفة ، إلاّ أنهم يصرّون ، بحكم تعصبهم المذهبيّ الذي كثيراً ما جنى على الفكر والمفكرين ؛ على رفض كل فلسفة تعدّ الإنسان حقيقة ثابتة . ثم كيف يرفضون فكرة المضمون في الإبداع وهي حقيقة من حقائق النص ؟ ثم كيف يجوز رفض الفكرة ، والاجتزاء بالنص الذي يحملها ؟ ثم كيف ، نتيجة لذلك ، يجوز فصل الشكل عن المضمون بهذا اليسر ، وبهذه البساطة ؟ ألا يكون ذلك مظهراً من مظاهر العبثية التي تطبع أصول هذا المذهب الأدبي ؟ وهل انتُقد المذهب الاجتماعي في قراءة النص الأدبي إلاّ لعجزه عن تحليل الشكل تحليلاً جمالياً وفنياً متجزئاً بالمضمون فحسب؟ وإذن ، أفلا يكون سلوك البنويين ضرباً من ردّ الفعل السلبي إزاء هذا المذهب الإديولوجي ؟

حقاً ، إن كثيراً من البنويين يحاولون أن يلعبوا بالألفاظ ؛ شأن أندري أكون الذي حاول الفصل بين مفهومي المدلول والمضمون فصلاً متحذلقاً ، لا فصلاً منطقياً مقنِعاً[٣٧] . إن حجة هؤلاء ، كما قرر كبيرهم دو صوسير ؛ تكمن في أن اللغة بمثابة قرطاس ، والفكرة هي وجهه ؛ ولا يجوز أن يقطع الوجه دون انقطاع الظهر معه . وتعني هذه الفكرة اللسانياتية أن الدالّ بحكم طبيعته حامل للمدلول ، وأن المدلول بحكم طبيعته هو ضرْبٌ من المضمون ؛ وأن العناية في كل الأطوار بالدال ؛ أي بالشكل الخارجي للإبداع ، أو البنية السطحية للنص ، أي بلغته ؛ أي بالنص الأدبي نفسه بما هو مؤسسة لغوية متناهية التركيب : لا تعني إلا

عناية ضمنية بمضمونه . لكن هذه النظرية إن أمكن تطبيقها في مستوى اللسانيات التي قصاراها دراسة خصائص الجملة وحدها ، وتحليل عناصر لغتها (صوتيا - دلالياً - تركيبياً إلخ ...) ؛ دون التفكير في الانطلاق إلى كليات النص ؛ أو قل : دون القدرة على الإلمام بكليات هذا النص ... من حيث هو بنية عميقة تنصرف إلى السطح ، وإلى العمق ، على مدى فضاء النص وامتداده في الطول والعرض : فإنها تظلَع في سلوكها السبيلَ نحو الأدب الذي هو نص كامل متكامل ، معقّد مركّب ، ممتد في الطول والعرض ، والعمق والسطح ، في تبادل بناه المواقعَ ، أو في مواقعِ بناه المتراصّة المتلاحمة ، المتماشجة المتواشجة ، معاً .

ولا سواءٌ إجراءٌ قُصاراهُ لدى أجزاء النص (اللسانيات) ، وإجراءٌ له القدرة على الامتداد مع امتداد النص والبلوغ به إلى آخر مداه ، وإلى ما بعد منتهاه (النقد) .

ومن الواضح أن للنص خصائصَ فنية تختلف فعلاً ، كلَّ الاختلاف ، عن المضمون . حقاً ، إن التعلق بالمفاهيم العتيقة ، والتشبث بالنظريات البالية للأدب والنقد أمر مزعج ، بل مثير للأعصاب ، بل مسبب للغثيان في بعض الأطوار ؛ لكن نبْذ هذه المفاهيم بحذافيرها لا يعني إلاّ زَخْرَ التايخ بالعبث ، وتعويض الموجود بالمفقود ، وإحلال الشك محل اليقين ؛ وذلك على الرغم من أننا لا نميل إلى يقينية العلوم الإنسانية . فللنص - بالإضافة إلى خاصيته اللغوية التي تجعل منه لحمة فنية قوامها مجموعة ضخمة من الشفرات ، والإشارات ، والسمات ، والمماثلات (الإقونات) ، والمؤشرات التي يفرزها الخيال ، وتنتظمها المخيّلة الناتقة ، فيغتدي ذاكرة زمنية وحيزية متفردة بذاتها ، مستقلة بنفسها - مقوِّمات أخرى حضارية واجتماعية وثقافية وتاريخية جميعاً .

فللنص حتماً ، أب ينجُله ، ووالد يلده ؛ هو كاتبه ومدبّجه . ولا يجوز أن يكون النص الأدبي وليداً دعياً ، بل يجب أن يكون ابناً شرعياً . وإلاّ فكيف يمكن الفصل بين النص والتراث ؟ أي كيف يمكن إبعاد فكرة التناص التي تلازم كل نص أدبيّ وتلاحقه كالظلّ إذا أبعدنا أبَويّة المؤلف لنصه ؟ فهل النص طبيعة قائمة بذاتها لا يتحكم فيها متحكم ، ولا يقوم عليها قائم ؟ وإذن ، فماذا نفعل بالكاتب الذي يكتب ، والخيال الذي يتخيّل، والفكر الذي يفكر ، والعقل الذي يدبّر ، والقلم الذي يدبج ، والقريحة التي تجود وتسخو ، والعبقرية التي تنهض من وراء كلّ ذلك...؟

كيف يمكن الفصل بين النص ومحيطه بكل التقاليد والمعطيات المحلية ، والعادات اليومية ، والمعتقدات المتجذرة في الذهن ، القابعة في الذاكرة ، منذ أيام الطفولة الأولى ؟ كيف يمكن فصل اللغة عن مرجعيّتها التعليمية كتقاليد وضع اللغة ، وكيفية تركيب الجملة ، وصورة تقديم الأفكار ، وطبيعة الأفكار نفسها التي لا تكون ، في كل الأطوار خيالاً خالصاً ، بل هي لتوليد الخيال مشبع بثقافة معيّنة ، مثقل بإديولوجية متشرّبة فيه ؟

أرأيت أن المبدع حين يكتب لا يمكن إلا أن يكون جزءاً من التراث العام للغته على الأقل ؛ فكيف يجوز ، إذن ، إنكار التاريخ ؟ إن أي كاتب حين يكتب إنما يستقي أفكاره من عالم ما ، وهذا العالم موقعه بين غابات كثيفة من الأفكار المترابطة أو غير المترابطة ، ولكنها تظل أفكاراً على كل حال . وإنما تستقي هذه الأفكار وجودَها من التاريخ والتراث من وجهة ، ومن المجتمع وما فيه من وجهة أخراةٍ ، ومن الواضح أن الكتابة الأدبية ، في أبسط مظاهرها ، تستدعي حداً أدنى من

السلوك الفني ، والجهد الزخمي ؛ بحيث لا يجوز أن يوجد إبداع ما أبداً، والفنّيّة عنه غائبة . ولقد تستقي هذه الفنية ، في أكثر صورها تطرفاً وثورية ، بعضَ أصولها من التراث ، والحداثة أيضاً . أي تستقي أصولها من ذاتيات غيرها بشكل ما .

ومع اقتناعنا بأن الإبداع الحق هو ذلك الذي يتسم بالخصوصية والتفرد ؛ فإننا ، مع ذلك ، مقتنعون بأن هذا التفرد ، وتلك الخصوصية ، ليستا ، في هذا الموقع بالذات ، إلاّ نسبيّتين . فليست الجدة التي نراها ، مثلاً ، في كتابات آلان روب قريي : جدةً إلاّ باعتبار طبيعة الطريقة التي يختارها الكاتب في التصوير والوصف ... فلعل جِدّة كتاباته أن تكمن ، مثلاً ، في لا إنسانيّتها ؛ أي في شيئيتها ؛ أي في عبثيتها ... أما فيما عدا ذلك فآلان روب قريي كاتب فرنسي قبل كل شيء ، يصطنع اللغة الفرنسية المعاصرة قبل كل شيء ، ويستقي معظم تجاربه من وحي ثقافة المجتمع الفرنسي قبل كل شيء ؛ فتراه يضمّنها أفكاره التي على عبثية فيها ، تظل ، حتماً ، فرنسية الروح قبل كل شيء أيضاً .

إننا بين أمرين اثنين : فإما أن نتوقف لدى المضمون وحده ، ونربطه بالطبقة المتحدَّث عنها ؛ ولو كان هذا المضمون ، من الوجهة التاريخية الخالصة ، غيرَ صحيح ؛ وحينئذ لا يكون عملنا أدباً ؛ أي لا يكون إبداعاً أدبياً ثانياً ؛ ولكنه سيكون تحليلاً سوسيولوجياً لظاهرة اجتماعية ، أو سياسية ، أو اقتصادية ، أو ثقافية ، أو كلّ هذه الظواهر مجتمعةً . ولا يجوز أن يكون هذا الصنيع إلاّ ما تدلّ عليه طبيعته ؛ وهو الانضواء تحت سلطان علم الاجتماع وغطرسته وفجاجته ؛ وإذن الارتضاء بتحويل النقد الأدبي الذي هو ، في حقيقته ، إبداع ثانٍ عن مساره الفني . وإما أن نتوقف لدى النص ، من داخله ، ونحلله من

جنس أدواته ؛ لنكشف عن طواياه ، ونعرّي خفاياه ، ونفتح أبوابه على تأويلية تتقبّل أقصى ما يمثل من القراءات الفنية والجمالية الممكنة . والاختيار ، على صعوبته ، بين الأمرين الاثنين ممكن .

عبثيّة الرفض البنوي

وكذلك نلفي البنوية تثور على علم النفس ، وعلى علم الاجتماع، وعلى التاريخ فترفضه جملة وتفصيلاً ، وتسخر من الحياة في معناها الإنسانيّ ، فإذا الأدب ، من منظورها ، لا يكاد يستطيع أن يصور شيئاً وما ينبغي له ؛ إذ لم تعد وظيفته ، أو لم تكن قط ، اجتماعية ، ولا تاريخية ، ولا إصلاحية ، ولا تعليمية ، ولا جمالية ، ولا حتى ترفيهية ، وإنما هو إبداع موضوعه اللغة الأدبية وحدها في نشاطها الداخلي . ولا يحقّ لهذه اللغة أن تعكس إلاّ نفسها ؛ أي لا تكون مرجعاً إلاّ لنفسها .!

ولقد نلاحظ أن هذه الثورة الأدبية عابثة في بعض أفكارها على الأقلّ ، هدامة في بعض أهدافها ، من منظور التقليديين أو المحافظين على الأقلّ ؛ حيث ترفض ماضيَ الأدب صراحة طوراً ، وضمناً طوراً آخر؛ دون أن تستطيع تقديم بديل واضح لمستقبل وضع الأدب . وهي تجرد النص من إنسانيته ، وتجتهد في تحويله إلى مجرد مظهر ميكانيكيّ [وذلك على الرغم من أن البنوية كانت نعَتْ هذا السلوك على النزعة الماركسية في بعض تفسيراتها لحركة التاريخ ...] بحيث لا يكاد يحمل أي معنى من معاني الحياة . فكيف يمكن التوفيق بين إنسانية الإنسان ، وميكانيكيّة الإبداع ؟ فكأن البنوية قامت بثورة على نفسها قبل غيرها ؛ ذلك بأن الاشتغال بالنص ، والعناية بتحليله ؛ هما من صميم القضايا

الإنسانية (النص شبكة من الهواجس والعواطف والتطلعات والآمال والآلام والتجارب والأهواء والمعتقدات ... أي النص الأدبي مِرآةٌ مجلوة لصورة الحياة بكل أبعادها وأعماقها ...) فكيف نعالج الإنسانيَّ بغير ما هو إنسانيّ ؟ بل كيف نكتب عن الإنسان ونزعم أننا نرفض هذا الإنسان من خلال رفض تاريخه وأهوائه وعواطفه وأحقاده ...؟ فكأن البنوية ، بكل بساطة ، كما ينعَى ذلك عليها خصمُها ، تنهض ، فعلاً ، ضد كلّ ما هو إنسانيّ .

والحق أن البنوية التي يزعم بعض المفكرين أنها انتهت ، لا تبرح غامضة المعالم ؛ فهي بادعائها الارتباط بالحضارة المعاصرة ، والمعرفة ، تفتقر حتماً إلى حيز شاسع تضطرب فيه حتى تتضح معالمها، وتتبلور أصولها ... فكأن وراء كل نظرية بنويّة : رؤية لمّا تتضح . لقد ولدت البنوية في بحر لجّيّ من الضجيج ، وانتهت في سديم من الصمت. وعلى أن من المغالطة الفكرية أن نزعم أن البنويّة انتهت حقاً وفعلاً ؛ فإنّ العهد بها لا تفتأ ذات أنصار وأشياع هنا وهناك ...

ومع ذلك ، فهل لنا أن نقرر بأن النزعة البنوية ككلّ النزعات الفكرية ، بما هي طريقة للتفكير ؛ من بين الطرائق الأخراة الكثيرة ؛ إنما قامت من أجل محاولة تغيير الفوضى الفكرية التي كانت قائمة على شبكة من المناهج غير المنسجمة ، ومحاولة تعويضها بنظريات تنطلق من تحليل العلاقات التي تربط فيما بين عناصر النص الأدبي وأجزائه الدقيقة عبر مستويات مختلفة ؛ دون الانزلاق إلى العناية بالمجتمع الذي ولد فيه؛ نازلةً عنه لعلماء الاجتماع الذين أقصتهم من مجال التحليل الأدبي : لعدم الاختصاص .

بيد أن البنوية لم تتربع إلاّ قليلاً على عرش الفكر ، على الرغم

من أن نشاطها وتأثيرها يفوقان عمرها - الرسميّ القصير ؛ وما ذلك إلاّ لأنها رفضت العقلانيـة وتسلّحت بمـا يشـبه العنـف الفكـريّ ، والعبثيـة ، والهدم ، والقطيعة المعرفية . ولعل أهم ما توصلت إليه البنوية اعتبارهـا كلّ ما يهتدي إليه السبيل قارىء النص ، أو محلّله ، شـيئاً موقوتـاً ، أي أن كلّ نتيجة يُتَوَصَّلُ إليها تكون قابلـة للنقـاش المسـتمر . إن البنويـة لا تكـاد تعـالج مسـألة إلاّ وتـذر البـاب مـن حولهـا مفتوحـاً ؛ بحكـم قيـام إجراءاتها المنهجية على رفض إصـدار الأحكـام حـول القضايـا المبحـوث فيها ... كما أنها منحت عناية قصوى لوظيفة اللغة فـي العمـل الأدبـي ؛ فحوّلت مفهوم الأدب من الأديب الذي يكتبه والذي كان الاحتفال به شديداً إلى النص المكتوب وعدّ الأديب تفصيلاً غير ذي شأن ... إلـى مـا يعسـر استنتاجه فـي هـذه المقالـة التـي لا يمكـن أن تسـتطيع اسـتيعاب كـلّ هـذا الموضوع الضخم ...

إحالات وتعليقات

١. جان ماري أوزياس ، مفتاح البنوية ، ص. ١٨٤ وما بعدها . ذلك وإنا تعمدنا ترجمة المراجع الفرنسية التي عولنا عليها في كتابة هذه المقالة إلى اللغة العربية ، ولم نوردها بلغتها الأصلية ؛ لأسباب تقنية .. فمعذرة . كما أن كل ما استشهدنا به من نصوص نظرية من المراجع الفرنسية هو من صميم ترجمتنا المباشرة .

٢. م.س. ١٨٥ .

٣ - أندري أكون ، الأدب ، ٩٤ .

٤. رولان بارط ، الكتابة في الدرجة الصفر ، ٣٠ .

٥. نفسه ، النشاط البنوي (منشور في كتاب " مقالات نقدية " ، ص. ٢١٣) .

٦. م.س .

٧. م.س .

٨. م.س .

٩. جان ماري أوزياس ، م.م.س . ، ص. ١٨٨ .

١٠. عبدالملك مرتاض ، النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ ص. ٥٣ .

١١ . بارط ، نظام الموضة ، باريس ، ١٩٦٧ .

١٢. أوزياس ، م.م.س .، ١٩٩ .

١٣. البنوية والماركسية ، سلسلة ١٠١٨ ، رقم ٤٨٥ ، باريس ١٩٧٠ .

١٤. أوزياس ، م.م.س .

١٥. ظهرت هذه الكتابات المبكّرة الرائدة في سلسلة " كما هو "، باريس ١٩٦٥ .

١٦. الأدب : من الرمزية إلى الرواية الجديدة ، ص. ٩٩ .

١٧. الرواية الجديدة ، ٢. ٣٠ وما بعدها .

١٨. جان ريكاردو ، مشاكل جديدة للرواية الجديدة ، ٤١ .

١٩. الأدب : من الرمزية إلى الرواية الجديدة ، ص ٩٣ وما بعدها .

٢٠. م.س .

٢١. سمات ، . ٦٥ - ٦٧ .

٢٢. إيكو ، حدود التأويل ، ٢١ - ٢٢ .

٢٣. بارط ، م.م.س .

٢٤. جيرار جينات ، صور ، الجزء الثاني (مواطن مختلفة) .

٢٥. أندري أكون ، م.م.س. ، ٩٨ .

٢٦. الأدب : من الرمزية إلى الرواية الجديدة ، ٩٨ .

٢٧. تكمن أصالة هذه الحركة النقدية في العمل على تحليل الإبداع الأدبي داخل نفسه ؛ أي عدم الاستظهار بأي تقنيات أخراةٍ : سواء كانت نفسية كما يفعل فرويد ، أم سرذاتية كما يفعل تين، أم اجتماعية كما يفعل الماركسيون ، أساساً . وقد عارض الشكلانيون صوفية الإلهام ، وأوردوا بعض التقنيات الميكانيكية التي تتضمن العمل الإبداعي ... وتعدّ هذه النزعة فلسفية قبل أن تكون نقدية ؛ فهي نظام فيزيقي لا يعترف مما للمادة إلاّ بشكلها . وقد انبثقت هذه النزعة عن الشكلانية الكانتية [نسبة إلى الفيلسوف الألماني كانت] التي تحاول أن تعزو الأشياء إلى شكل الأشياء وحده ، لا لمضمون القانون الأخلاقي . من أجل ذلك عُدّ كانت شكلاني النزعة بذهابه إلى أن الأخلاق ليست إلا موقفاً مما نفعل على نحو طبيعيّ في الحياة . (يراجع معجم الفلسفة ، مادة " الشكلانية "، لاروس ، باريس) .

٢٨. برنارد قرو [GROS] ، نبذة تاريخية ، منشور في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة، ص. ٢٠٣ .

٢٩. أتاريخ أم أدب ؟ (حول راسين) ، باريس ١٩٦٣ .

٣٠. نشرته دار قاليمار ، باريس ، ١٩٦٩ .

٣١. موريس بلانشو ، في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة ، ١٩٩ .

٣٢. مفردُه " كُتّبوب ". وقد وضعنا هذا الحرف لأول مرة في العربية قياساً على المصطلح النقدي

التراثي " شَعْرور ". وأطلقناه ترجمة للفظ الفرنسي الذي أراد به بارط إلى التهجين [ECRIVANT] . وقد كان قدماء العرب اهتدوا إلى بعض هذا المعنى بتمييزهم بين الشاعر والشعرور ...

٣٣. برنارد قرو ، م.م.س . ٢٠٦ .

٣٤. م.س. ، ٢٠٨ .

٣٥ – ليون طونس ، أهو أدب جديد ؟ منشور في الأدب من الرمزية إلى الرواية الجديدة ، ص ٢٤٧ .

٣٦. م.س. ، ٢٤٨ .

٣٧. أندري أكون ، م.م.س. ، ٩٨ .



نقادنا ... ونقدنا العربي الحديث !

(مقاربة عامة)

يوسف بكّار

" مازلنا نكتب كلاماً لا جدوى منه حتى الآن لأننا نخاف ، وليس معنى هذا أني أنكر التراث الحديث والنقد ...، وإنما أقول إن اللمحات أو القدرات الخلاّقة في حقيقة الأمر محدودة ، وإننا مقلدون ونقلة ومازلنا كذلك ، مع كل الاحترام لما تمّ ".

شكري عيّاد

(فصول م١ - ع٣ نيسان ١٩٨١ ، ص ٢٥٢)

– ١ –

فأعترف ، بدءاً ، أن هذا البحث نسبي جدلي ، كثيرة شعابه ومنعطفاته التي لا أنوي أن أقاربها جميعاً لصعوبة السيطرة عليها كلّها . وحسبي أن أقف فيه على المعالم الكبر والإمارات الأبرز التي ترسم ، بحياد تام ، خارطة طبيعية لتضاريس نقدنا العربي الحديث في مشهده الحاضر من خلال آراء جمهرة من النقاد والدارسين وأفكارهم التي باحوا بها وأعلنوها في كتاب أو بحث أو مقال أو " شهادة " أو ندوة أو " حوار / لقاء " في مجلة أو صحيفة ؛ وما هذا إلاّ لأنه ليس في وسعي – وربما ليس في وسع غيري – أن أُلمّ في بحث يقدّم إلى مؤتمر بكلّ ما لنقادنا ودارسينا وشعرائنا النقاد في مشرق الوطن العربي ومغربه من آراء وأفكار في نقدنا العربي الحديث .

وليس بفائتي أن أؤكد أنني ألج هذا المعترك الصعب وفي ذهني ما يعترف به كثيرون[١] بإيجابيات لنقدنا الحديث يكاد يلخصها قول اعتدال عثمان[٢] " لا يستطيع متابع منصف إنكار الجهود الكبيرة لعدد

من نقادنا البارزين ، أسهموا في تقديم الفكر النقدي الحديث عن طريق الدراسات النظرية والتطبيقية المتخصصة وتغلبوا على صعوبات كثيرة...".

- ٢ -

إن الحقبة الزمنية التي يتناولها البحث لا تتخطّى ، بشيء من التسامح ، نصف قرنٍ[٣] هو الذي حدث فيه التقدم الهائل في الفكر النقدي المسؤول عن " كثير من الافتتان السطحي بما يأتي من الغرب " كما يرى شكري عيّاد مثلاً ، وكما شكا منه المرحوم عبدالمحسن طه بدر، وأشار إليه غير مرّة عز الدين إسماعيل الذي يذهب إلى أن ثمة " كتابات نقدية قبل خمسين عاماً هي في مستواها وفي جدّيتها ورصانتها ووعيها أكثر تقدماً من كتابات هذه الأيام "[٤]. وهذا ما يؤكده جابر عصفور[٥] الغاضب من واقع بعض النقاد الذين يستخفون بالعقول ويطلقون دعاوى كبيرة دون مسوّغاتٍ ، كزعم بعض البنيويين " أن النقد العربي لم يبدأ إلاّ منذ سنوات قليلة ، وكأن هذه البنيوية هي التي ستؤسس النقد العربي . أمّا قبل ذلك فلا شيء ، وهذا لا يستطيع أن يقبله عاقل ؛ ولكن – مع الأسف – هذه الدعاوى كثرت في هذه الآونة ".

إن نقد الحقبة السابقة يتسم ، إلى حدّ غير قليل ، بما يسمّيه إدوارد سعيد " انتقال النظريات " كالذي في نقد طه حسين وعباس العقاد وإبراهيم المازني وعبدالرحمن شكري ومحمد مندور وحسين مروة ومحمد النويهي ومحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس ، بمعنى أن العناصر المنهجية ومواد الرؤية النقدية تتغير حال ولوج سياق ثقافي

آخر ، كأن تغيب مثلاً ملامح " ديكارت " قليلاً عند طه حسين لتوائم المادة التي يعمل عليها[٦]. غير أن تفهمهم لم يكن يخلو من " الاستلاب " لأن أكثرهم عدّ الفكر الغربي أساساً لتحقيق التقدم الذي كانوا يرجونه دون أن ينفكوا عن الدعوة للعودة إلى الأصول التي أعادوا تقييمها مستندين إلى مقاييس غربية كما في دراسات طه حسين عن أبي العلاء المعري والعقاد عن ابن الرومي مثلاً[٧].

- ٣ -

هذا البحث غير منبثق عن فراغ ، فالشكوى من النقد مريرة في السرّ والعلن ، والمآخذ عليه كثيرة ، والحديث فيه - عموماً - عن " أزمة " أو " شبه أزمة " أو " فوضى " أو " لا نقد "، وفي بعض جوانبه - خصوصاً - من مثل " مشكلة / إشكال " في المنهج وفي التنظير والتطبيق ، الحديث فيه كثير .

أليست هذه مسوّغات كافية لتناول الموضوع خاصة أن " قضية النقد العربي الحديث " تعدّ واحدة من " القضايا " المهمة ، وحلقة من " حلقات أزمة " الوجود العربي الشاملة في السياسة والاجتماع والاقتصاد والفكر والإبداع[٨]، وإن يكن ثمة من لا يسلّم بهذه الأزمة الشاملة في الحياة العربية[٩]؟

ولقد استدعت هذه القضية في الإبداع والنقد والفكر ، وهو ما يهمنا هنا ، أن تعقد لها المجلات المتخصصة ندوات منفردة وأن تخصّها بعض المجلات غير المتخصصة بأعداد خاصة ، وأن تحاور بعض

المجلات والصحف في لقاءات مفردة أنماطاً شتّى من النقاد والمبدعين ولو أخذنا مجلة " فصول " وحدها مثالاً لوجدنا أنّها عقدت في الموضوع، بدءاً من عام ١٩٨١ ، الندوات الآتية التي شارك فيها رعيل من النقاد والمبدعين من أقطار متفرقة في مشرق الوطن العربي ومغربه :

- ندوة " اتجاهات النقد الأدبي " (م١ - ع٢ يناير ١٩٨١) .
- ندوة " مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر " (م١ - ع٣ نيسان ١٩٨١) .
- ندوة " أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر " (ع٤ - ع٣ مايو / يونيه ١٩٨٤) .
- ندوة " الأسلوبية " (م٥ - ع١ أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤) .
- ندوة " أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر " (م٧ - ع١ و٢ أكتوبر ١٩٨٦ / مارس ١٩٨٧) .

فضلاً عن شهادات عدد من النقاد في العدد الذي وقفته على " اتجاهات النقد العربي الحديث " (م٩ - ع٣ و٤ فبراير ١٩٩١) . ناهيك عمّا في الأعداد الخاصة التي أفردتها المجلات للنقد والنقاد من مثل " القاهرة " و" عالم الفكر " و" الأقلام " و" الموقف الأدبي " و" المنهل " و"علامات في النقد ".

ومن المسوّغات ، كذلك ، ما جأر به نفر من كبار الشعراء علانية في حين أسره ويسّره عدد كبير خشية وتسترا . فحين قال لمحمود درويش محاوره ، بعد كلامه على قصيدة النثر : " تعني أنها ليست شعراً ؟ " ضحك ، وقال[١٠] " لا أقول هذا ، لأنني في الحقيقة

أخافهم ، ولكنني أعبّر عن رفضي لقصيدة النثر بشيء واحد أنها ليست خياري وإن كنت أقبلها كخيار لآخر ...". وكان بوحه هذا حافزاً للشاعر عز الدين المناصرة لأن يصف موقف محمود درويش بأنه " تصريحات شجاعة ربما تساهم في تصحيح الوضع النقدي الدكتاتوري الذي يقوده أنصار التبعية منذ منتصف الثمانينات "، ولأن يبوح هو نفسه بأنه لم ينشر عام ١٩٨٣ مجموعته الكاملة " كنعانياذا " بأسلوب قصيدة النثر إلاّ " تمشياً مع دكتاتورية هؤلاء النقاد "، لكنه ظلّ وإن "طبّل لها وزمر شعراء قصيدة النثر في بيروت واعتبروها اختراقاً مذهلاً للشعر الفلسطيني الحديث كلّه " مقتنعاً بقول بول فاليري الفرنسي " القصيدة رقص والنثر مشي "[11].

ولقد سبق محمود درويش والمناصرة الشاعرُ مريد البرغوثي ببحثه " الديمقراطية و الاستبداد في تناول النص الشعري " في " مهرجان القاهرة للإبداع الشعري "[12] (٢٣ - ١٩٩٦/١١/٢٧) الذي حمل فيه على النقاد والمشهد النقدي العربي ورأى أن ثمة ضربين من النقد : مسبق ومغلق ، يكوّن صاحبه رأيه في النص " قبل " التعامل معه ، وطازج متفتح يسلم صاحبه نفسه للنص الشعري بقوانينه ليدخل دخولاً بريئاً إلى الاقتراح الفني الذي تطرحه القصيدة . ولقد أثارت " صيحة " البرغوثي تلك جدلاً عاصفاً في أروقة المهرجان[13].

ورأى عبدالوهاب البياتي ، قبل البرغوثي بعشر سنوات ، أن بعض النقاد " يمارسون إرهاباً ضد الشعراء ، فنراهم يحاولون ... أن يفرضوا مقولاتٍ ونظريات على الشعر بحيث إذا وجدوا الشعر يخرج عن نطاقها كان في رأيهم شعراً يخرج عن حلبة الشعر ..."[14].

– ٤ –

هل نقدنا الحديث في " أزمة "[١٥] لقد علمنا النحويون أن " هل " لا يجاب عنها إلاّ بـ " نعم " أو " لا " فقط على أنها للتصديق لا للتصور، بيد أن الجواب عنها – هنا – يخرج عن إجماع أهل النحو ليكون بـ " نعم " و " لا " في آن خروجاً تمليه مواقف النقاد أنفسهم :

١ – ٤ :

ثمة فريقٌ يرى ، بصوت عالٍ ، أن نقدنا الحديث في " أزمة " أو ما في معناها :

– علي الراعي[١٦]:

" في الواقع النقدي على الساحة العربية واقع متدنٍ إلى حد كبير. النقاد المؤهلون يتناقصون ولا يولد غيرهم بأعداد كافية ومستويات مماثلة أو حتى مقاربة ".

– مصطفى هدّارة[١٧]:

" الواقع النقدي الآن ... لا يسر أحداً ، فالنقاد الأكاديميون خفضت أصواتهم أو كادت ، وهم يتلقون الطعنات من كل اتجاه ، والنقاد الصحافيون هم الذين يطفون على السطح ".

– محمود أمين العالم[١٨]:

" حقّاً هناك فوضى نقدية ...".

- محمود الربيعي[١٩]:

" أرى الواقع النقدي ... يعاني من عللٍ كثيرة مرجعها الأُميّة والأميّة الثقافية ".

- إحسان عبّاس[٢٠]:

" إنّما في نفسي لا أقول إن النقد في أزمة ، ولكن أقول إنه ليس هناك نقد ".

٢ - ٤ :

وثمة من لا يعترف بأن النقد في أزمة . فجبرا إبراهيم جبرا يقول[٢١]: "أنا لست من النائحين كل صباح على أزمة النقد المزعومة . ثمة دراسات تصدر بين آنٍ وآخر ، كتب ومقالات وأطروحات تقنعني بأن الجادين من النقاد العرب اليوم يفوقون عدداً وقدرة ما عرفه المجتمع العربي من نقاد في الحقبة الواحدة منذ عهد المأمون حتى منتصف القرن العشرين ".

٣ - ٤ :

ومن النقاد من يوجّه الأزمة توجيهاً آخر إيجابياً :

- صلاح فضل[٢٢]:

" ... الأزمة ماثلة في الإبداع كما هي ماثلة في النقد ، ولكن لا ينبغي (كذا) أن نفهم كلمة أزمة بوصفها غياباً لشيء من قبل ، أو فقراً

تتصف به المعطيات القائمة الآن ، بل ينبغي أن نفهم كلمة أزمة بوصفها إدراكاً إيجابياً للحاجة إلى المجاوزة والخلق وغزو عوالم أو مناطق جديدة .

....، فإن إحساسنا بالأزمة ومعنى الأزمة في النقد العربي ، إنّما يعني كذلك أننا نتحرك دائما ً حركة متجاوزة لا تكتفي بما حصلت ، بل تتطلع إلى تحقيق المزيد من الكشف النقدي العلمي القادر على إجراء التحليل الكامل للنصوص ، والقادر على تنويرها واستيعابها في وجودها الكلي ".

- عبدالله الغذامي[٢٣]:

" أما عن واقع النقد العربي اليوم فأنا لا أقول إنه بخير . إن كلّ المجهود العربي الثقافي اليوم بينه وبين الخير مراحل لابدّ أن نسعى لاجتيازها لكي نصل ... إنها أزمة ، ولكنها أزمة الأسئلة وأزمة البحث وأزمة مراجعة الذات ".

- جابر عصفور[٢٤]:

" النقد العربي يتميز بأنه يصوغ مشهداً نقدياً يتسم بعدم التجاوز أو السعي إليه ، بل يتسم بالتنافر وتعدد الأصوات وتضاربها ، وأنا أرى هذا الأمر أمراً طبيعياً لأن النقد العربي مرتبط بالثقافة العربية ، والثقافة العربية في مراحل التحول ، وتمر بظروف متعددة ، وتعيش تحولات عنيفة ...".



وعلى أية حال ، فما مظاهر " أزمة " النقد العربي الحديث عند

القائلين بها ؟ يكاد يكون " التغريب "(٢٥) أو " المركزية الغربيّة " من أظهر مظاهر أزمة النقد وأبرزها . المقصود بالتغريب معناه المطلق الذي يطبّق أصحابه النظريات والمفاهيم والمناهج الغربية بقضها وقضيضها ، وهو ذاته الذي يعنيه جمال الدين بن الشيخ " إني أشعر بالمرارة لكون الطلبة والنقاد العرب يظنون أن التجديد مرتبط بالاطلاع على آخر " الموضات " الفكرية النقدية ، ومن ثمّ وَلَعُهم بترويج الصيغ الطريفة والمصطلحات الغربية "(٢٦).

أما الأخذ الانتقائي الذي يتواءم مع خصوصية أدبنا وواقعنا العربي الذي " يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى "(٢٧)، فلا يرى النقاد غضاضة فيه ؛ بل هو أمر مطلوب ومرغوب فيه ، وهو علامة صحة على انتمائنا إلى المنظومة الإنسانية .

– عبدالمحسن طه بدر(٢٨):

" إن أي منهج نقدي ظهر في أوروبا إنما ظهر أصلاً لحل مشاكل واقع اجتماعيّ معين ؛ بمعنى أن هناك واقعاً أدبيّاً معيناً لابدّ للناقد أن يتعامل معه ... والناقد الأوروبي يستمد منهجه وأدوات هذا المنهج من خلال رؤية للحياة شكلتها مرحلة حضارية يعيشها مجتمعه ، ومن ثم يحل مشكلة النص الأدبي في ضوء هذه الرؤية ... وإذا كان هذا المنهج جزءاً من واقع أدبي معيّن فكيف يمكن فرضه على واقع أدبي آخر كالأدب العربي له مشكلاته ؟! وإذن فالمنهج المشروط بواقع أدبي معين وبرؤية معينة للعالم وبمشاكل اجتماعية معينة يصبح فرضه على الواقع الأدبي العربي ظلماً .

ربما يقال إن المنهج شيء والإجراء شيء آخر وإنه يمكن أن

نستفيد من الإجراء الذي يقدّمه المنهج ؛ ومن خلال ذلك نكتشف منهجنا الخاص ، ولكن هذا يتطلب الإجابة عن سؤال آخر : هل الإجراء من المنهج أم منفصل عنه ؟.

....، وما ألاحظه أن هناك ضرباً من اللهاث خلف الحضارة الغربيّة يظهر بوضوح شديد في الفترة الأخيرة التي نحياها الآن ، وبالنسبة لتحولنا إلى مجتمع استهلاكي لا يستهلك ما ينتجه ، وإنما يستهلك ما ينتج في الغرب ...".

– محمد عبداللطيف[٢٩]:

" يقدمون (الآخذون بالنقد الغربي أخذاً كاملاً) أدوات ودعائم وآليات لا تتفق وعناصر النص العربي ومقدماته وخواصه ومميزاته ، وهم في نظري نقاد متعسفون ".

– عبدالمنعم تليمة[٣٠]:

" وبعض نقادنا يغلو غلواً بعيداً في مجاراة النظرية الغربية وفي اعتناق أصولها وجذورها الفكرية ، بل إن بعض نقادنا يذهب إلى أبعد من هذا فيدافع عن هذه النظرية أو تلك بأكثر مما يفعل أصحابها ".

– محمد لطفي اليوسفي[٣١]:

" من مآزق الخطاب النقدي المعاصر أنه خطاب يستقدم حشد مفاهيم مقتطعة من المناهج في المدارس الغربية ، وهي مناهج بنيت في القلق والسؤال والحيرة ، بالإضافة إلى أنها تصدر عن عقلية مادية ورؤية مادية للكون تؤمن بمادية الدال واللغة ... إذن فهي تفي بحاجة غيرنا ، فضلاً عن أن الناقد في هذه الحالة يوهم نفسه أنه يستمد حركيته

من ذاته أي أنه هو الذي صاغ السؤال بينما الحقيقة أنه يستقدم الأسئلة. أنا لا أعرف واحداً منا قرأ هذه المناهج وتمثّلها جيداً وصدق نفسه إلاّ وخجل من تطبيقها . إن فكرة تطبيق هذه المناهج راجع إلى عدم فهمها . إنها مناهج لا يمكن أن تطبق على النص العربي ، ولكن يمكن أن نحتفي بها من جهة كونها معارف ".

ويتصل بهذا عند الناقد نفسه ما يسميه " تلبيس الماضي منجزات المدارس الغربية المعاصرة ". يقول[٣٢]:

" ها هنا بالضبط يشرع التحايل في العمل ، فيقع تبسيط المباحث الألسنية والأسلوبية وتلخيصها تلخيصاً مدرسيّاً يفقدها حملها المعرفي ، ثم تلبيسها عنوة إلى المنظرين العرب القدامى ، وإذا الجاحظ ينطق بمقولات دي سوسيير ، وابن خلدون يلهج بمقولات تشومسكي ، ويسبق الجرجاني بلومفيلد متنبئاً بمقولاته ، ويقول قدامة بن جعفر ما سيلهج به جاكبسون ...، وإذا الفوضى العارمة تطبق على المقولات والأفكار تجتثها من منابتها وتجبرها على النزول في غير أوطانها . هكذا يرغم الماضي على التحدث عنوة بلغة الراهن ، ويجبر القديم مخلوعاً من منابته على الانصهار في اللحظة الراهنة ".

- خدون الشمعة[٣٣]:

" على نقادنا أن لا يكونوا طلبة طيلة حياتهم . الواقع الآن أنهم طلبة تابعون لمرجعيات فكرية خارجية ... هناك هذه المرجعيات وكفى . إذن عملية استعراض عضلات من قبيل الجمباز العقلي المجاني الذي يجعل النقد العربي المعاصر ليس إنتاجاً نقدياً ، وإنما إعادة إنتاج رديئة ".

- سلمى الخضراء الجيوسي[٣٤]:

" أنا لا أريد أن أهاجم هذا النوع من النقد . أحياناً أنا أستمتع بهذا النقد ولكن عندما يكون مستغرقاً في التقليد للغرب أجده غير مفيد . هناك نقاد يكتبون كلاماً فرنسياً باللغة العربية ، ويحاولون تطبيق قوانين لا يمكن أن تطبق على تجربتنا الأدبيّة العربية ، وقد حدث هذا منذ مطلع القرن .

نحن نحتاج إلى نقد آخر ، لكن الذي أعترض أنا عليه هو أن أصحاب هذا النوع من النقد يقولون إن إيديولوجيتهم هي الأصح ".

- فاطمة طحطح[٣٥]:

" المنهج النقدي - في نظري - وسيلة وأداة إجرائية تساعد على تلمس إضاءة خطوات البحث وليس غاية في حدّ ذاته . وما يلاحظ الآن على الساحة النقدية العربية - وخاصة المغربية - أنه تحول عند كثير من الباحثين والنقاد إلى غاية في حد ذاته ... فقد طغى التجريب المنهجي لدرجة أن الآثار الأدبية أصبحت منطمسة ، وصارت العملية النقدية عبارة عن إسقاطات فيها كثير من التعسف والتجني على الشعر خصوصاً القديم منه ، فنحن لم نستطع بعد التخلص من ظاهرة التقليد... إلى متى يظل الآخر ينتج ونحن نستهلك ...؟

إننا لا نتنكر لمجهودات الغير فيما انتهوا إليه من نتائج علمية ومناهج مختلفة ، لكن التعامل معها ... يجب أن يكون بمقدار ، خصوصاً أثناء تطبيقها على النصوص العربية القديمة ، إذ لا يجب (كذا) القفز على الشروط التاريخية والثقافية بهذه السهولة . فلا يحق مثلاً أن يحشد لبيت واحد من قصيدة ترسانة من المفاهيم النظرية التجريدية والقواعد

الأبستمولوجية ، ويستعرض الجهاز المفاهيمي للمنطق ، ثم يعرض هذا البيت على المربع السيمائي ، ثم ينقل من هذه المشرحة إلى الوزن والإحصاء والكيل بالميزان وتحديد النسبة المئوية للحروف والمفردات بحيث تُرهق القصيدة ويُرهق القارىء دون طائل وتضيع القصيدة ، ونبحث عن جمالياتها وعن تماسكها وصورها فلا نجد سوى الغموض والإبهام والتعقيد ...".

- محمود أمين العالم[٣٦]:

" إن كثيراً مما يكتب الآن (في النقد) - وخصوصاً في مجال الشعر يكاد أن (كذا) يكون غريباً لا يقرأ في كثير من الأمور ، وأحياناً يتصور أن هذا شكل من أشكال الحداثة والتخطي والتجديد ...

إن النقد بسبب من المدرسة البنيوية أو الهيكلية تحول إلى نوع من التحليلات الهندسية والرياضيات ... ولا شك أن الأمر في جوهره أمر مشروع ، وهو أن هناك محاولة للخروج بالنقد الأدبي من حدود التذوق الذاتي والانطباعية إلى حدود العلم ...

إنهم - البنيويون - يلجأون إلى عملية " تدبيس " للنص من نوع ما يلجأ إليه العلماء في كليات الطبّ مع الضفدعة ... يدبسون أيديها وأرجلها ورأسها ثم يشرّحونها معزولة عن مائها وعن نقيقها ، عن حيويتها ، عن نبضها ...

وكذلك النص عند البنيويين إنهم يدبسونه ، ولا نستطيع بالطبع أن ننكر ، كي نكون منصفين ، أن مثل هذا التشريح يضع يدنا على بعض الأشياء ، لكنه يضع يدنا على بعض الأشياء ذات الطابع السكوني...

إنني أخشى على المدرسة البنيوية أن تتحول إلى مدرسة ذات طابع وصفي . إنها من الناحية الوصفية والتحليلة والتفكيكية يمكن أن تعطينا نتائج طيبة ، لكن الوقوف عندها هو الخطر أو هو النقيصة الكبيرة لأننا نكتشف فيها النص الميت ، النص الجامد ، النص السكوني... دون أن نتبين حركية النص لا في تاريخية الأدب ولا في تاريخية الواقع في علاقته مع الذات المبدعة ".

- مازن الوعر[٣٧]:

" ما يحصل عندنا هو أن مفهوم التنظير والتقعيد هو مفهوم يستورده أغلب الباحثين العرب من الغرب من أجل تلبيسه للظواهر العربية التي هي أساس نشأتها عربية . هذه النظريات المطبقة على المجتمع العربي هي نظريات " معلّبة " وجاهزة ، وما على الظواهر العربيّة إلاّ أن تطوّع نفسها لهذه النظريات .

لنفترض أن التطويع هذا يمكن أن ينجح (مع أن هذا الافتراض خطأ علمي) ، ولكنه يبقى تطويعاً شكلياً لا يمسّ الجوهر ولا يؤدي إلى حركة فاعلة ومنفعلة بين الشكل النظري والمضمون التطبيقي ".

- عبدالرحمن حمادي[٣٨]:

" والوطن العربي ... مازال مستورداً لمناهج ومصطلحات نقده للإبداع ، فقد اتجه المثقفون والنقاد العرب بعد مراحل الاستقلال الوطني إلى الإطلاع على أيديولوجيا الخارج ، ولكن بدلاً من الاطلاع والتفاعل الإيجابي تبنّى عدد من النقاد والمثقفين تلك الأيديولوجيات ومناهجها النقدية أيضاً ...".

- جودت فخر الدين[٣٩]:

" راح معظم النقد الأدبي الذي يُمارس في أيامنا يتجه في أحد

اتجاهين : إمّا التمثل بطرق أو مناهج غربية في تناول النصوص الأدبيّة، وإمّا الاستسلام لما يقوله النص .. أي لما يدعيه من محمول نظري أو فكري .

... إن نقدنا المعاصر لم يشكل – حتى الآن – حركة فاعلة ، ذلك لأنه في معظمه ... قد أضاع صلته بالقديم (التراثي) في المستويين الأدبي والنقدي ، وتراخى أمام الحديث (الغربي) فأخذ منه دون تفحص أو انتباه ...".

ومهما يكن أمر هذه الإشكالية التي جلّتها النقول السابقة ، فإن القول فيها لا يعدو ما يقوله عبدالله إبراهيم[٤٠]:

" يصعب ، في واقع الحال ، تقدير الأثر الذي تركته " المركزية الغربية " في حقل الممارسة النقدية الأدبية الحديثة ، كون هذا الميدان واسعاً من ناحية ، وكون " الموارد المنهجية " متعددة المظاهر كثيرة الأشكال من ناحية أخرى .

ويكاد يذهب بنا القول إلى التأكيد أنه لم تعرف الثقافة الحديثة منهجاً نقدياً اكتسب شرعيته المنهجية ، إلاّ وكان قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، بالموجّهات والإجراءات التي اتصفت بها المركزية الغربية إلى حقل البحث الأدبي ونقده . ولم يقف الأمر كما ينبغي عند حدود استثمار الإجراءات المنهجية في هذا الموضوع ، إنّما تعداه إلى التطبيق الآلي لكثير من " الرؤى " و" الطرائق " التي أنتجتها الثقافة الغربية في ظرف معرفي وتاريخي مغاير مما جعل أمر تطبيقها لا معنى له إلاّ في كونه ممارسة ذاتية تفتقر في كثير من الأحيان ، إلى الوعي العميق بأهمية وضع أسسٍ متينة لهذا الضرب من النشاط الفكري والإبداعي ".

- ٦ -

١ - ٦ :

المقتطفات السابقة النماذج تثير مسألة " الخصوصية " التي يطرحها النقاد الذين يدعون إلى الاتصال بالآخر والإفادة منه ولا يرفضون أيّ منهج نقدي :

- عبدالمحسن بدر[٤١]:

" افتراض رفض أي منهج نقدي كلام لم يخطر ببال أحد ، وإنما الكلام المطروح هو قدرة تحرك الناقد العربي من موقع ثابت مفتوح محدّقاً بوعي ، أي الوقوف موقفاً نقدياً من كل المناهج المطروحة ، وأن يختار لنفسه ... فلابدّ أن يستفيد الناقد من الجميع وأن يغرف من الجميع . وأمّا الرفض الابتدائي فهو من موقف الجهل ، أو من موقع من لا يعرف ... وكلّ ما أريد أن أؤكده أن جانب الخصوصية هام جداً في هذا المجال ، لأنه نقطة البدء ...".

- إحسان عباس :

١ - " الخصوصية أولاً وقبل كل شيء ، فهي التي تميّز فنّاً عن فن آخر لأُمة ما. فإذا انعدمت الخصوصية فأي فرق بين البيئة الفرنسية والبيئة المصرية ؟ وما الفرق بين متطلبات ومشكلات كلّ من البيئيتين ؟ وما الفرق بين الصورة المستمدة من طبيعة الشعبين "[٤٢].

٢ - " إنني ضد " الاقتراض الشديد " الذي يجعل الإنسان يتصرف بما لا يخصّه . لا خلاف على ضرورة الاستفادة من الثقافة

النقدية الغربيّة شريطة إدراجها في منظور متميز يعرف الفرق بين إشكاليتنا الثقافية وإشكالية الآخر . ولقد استفدت شخصياً من ثقافة الغرب غير أني كنت أحوّل هذه الثقافة إلى عنصر من العناصر المتعددة التي أتعامل بها مع النص المدروس والذي ينتمي إلى بيئة ثقافية خاصة به . ومن دون هذا التخصيص فإن الدارس يقع في وهم فكري مزدوج : يتكشف الوهم الأول في إغفال التاريخ الثقافي العربي ، ويتجلى الوهم الثاني في جهل التاريخ الثقافي للآخر "[٤٣].

- عبدالرحمن حمادي[٤٤]:

" إن الإبداع العربي له خصوصيته ، وهو بعكس النقد مازال يعبّر عن واقعنا ، عن أزماتنا وتطلعاتنا ....، ولعل إشكالية الاستيراد من أكثر الإشكاليات إساءة للنقد ، وخاصة عندما يأتي النقد المؤدلج بنيّات مسبقة تجاه العمل الإبداعي ".

- مدحت الجيّار[٤٥]:

" النص العربي يخرج عن تاريخ لغوي وأدبي واجتماعي يختلف عن نظيره في أي مكان آخر وفي إطار أية لغة أخرى ، فبنية اللغة العربية غير البُنى اللغوية الأخرى ، والأديب العربي يختلف عن غيره....، ولأن ظروف تخلّق وعيه وثقافته تختلف عن مثيلاتها لدى غير العرب ....، فإن الناقد العربي يحتاج دائماً للوقوف على الفوارق الجوهرية لدى النصين ".

- عبدالمنعم تليمة[٤٦]:

" على الناقد العربي أن يخضع هذا الوافد للفحص والتقويم والانتقاء ، فإن البأس كل البأس في النقل المباشر دون امتحان

المنقول، لأن الثقافات تحمل في داخلها بذور التغاير والاختلاف حسب الرؤية المطمورة في أعماق كل ثقافة ".

- ابراهيم فتحي[٤٧]:

" ليس على الناقد - العربي - أن يردد هذه التيارات الوافدة ترديد ببغاء ، ولكن عليه أولاً أن يستوعبها ويستخلص منها ما يناسب ظرفه النقدي والإبداعي فيتمثل ذلك في عاموده القومي ، والناقد الذي يقف تجاه هذه التيارات ويأخذها على علاتها لا يضيف شيئاً .

لا يمكن الاستفادة من إنجازات الثقافة المختلفة ، إلا إذا كانت هناك معدة تهضم هضماً سليماً وجهاز تمثيل يضرب بجذوره في التربة المحلية حتى يستوعب ما يناسبه من عناصر ويطوّعها مضيفاً إياها إلى رصيده الخاص ".

إن الخصوصية عند هذا النفر من النقاد يخرجها عن المعنى " المطلق " للخصوصية ، وعن الحدود الضيقة التي يراد لها أن تظلّ فيها " بتعبير محمود أمين العالم الذي يعترف بأن " للتعابير الأدبية والفنية والفكرية عامة خصوصيتها القومية "[٤٨]. إنها بالضبط ما يسميه شكري عيّاد " النقد ذو الطابع العربي "، ويقول[٤٩]:

" وأصبحنا الآن بحيث ننتظر نقداً حديثاً له طابعه العربي ، ولا أقصد بالعربية هنا أي قوميّة في صف التفاعل الدائم ، ولا يوجد نمو أبداً بدون تفاعل ... فعندما أقول : نحن الآن في انتظار نقد عربي له إضافته المهمة والقيّمة فأنا لا أقصد الإنعزالية ولا أقصد الجهل بهذه المبادىء والمذاهب - الغربية - ... إنها لابدّ أن تدرس ، ويجب أن تعرف كما هي . إذا عرفت الشيء على ما هو عليه أمكنك أن تأخذ منه أو تدعه ، بعكس ما إذا اندفعت إليه اندفاع المعجب المقلّد ".

٢ - ٦ :

ويوجّه بعض النقاد دعوى الخصوصية توجيهين متغايرين :

الأول :

يرى أن يبحث ، من خلال مناهج الآخر ، عن منهج عربي أو يسعى إليه وإن لم يتحقق إلى الآن .

عبدالله الغذامي يستغل وصف " البنيويون العرب " في هذا السؤال الذي طرح عليه :

" البنيويون العرب متهمون بأنهم يتعاملون مع نظرية أفل نجمها في مظانها الأصلية ... فكيف تريدون أن تهبوا حياة لما انقضى في بلد المنشأ ؟ " يستغله ليقول(٥٠):

" ... أنت تميز بين بينوي عربي وبنيوي آخر غير عربي . لو وصلنا إلى هذا التمييز واستطعنا أن نؤسسه على أنه تمييز علمي وأن هناك بنيويين عرباً ، فهذا يعني أن هناك بنيوية عربية . إذا تحقق ذلك فهذه نتيجة عظيمة فعلاً ... إنما أصدقك أن هذا المستوى الاصطلاحي المتميز لم يتحقق إلى الآن . الجهود تتجه نحوه لكننا لم نصل فعلاً إلى الغاية التي ننشدها ".

وهو يعلن ، وفقاً لهذا ، أنه ليس بنيوياً ، لكنه يستخدم البنيوية استخداماً انتقائياً فيلتزم بعض أدواتها ويرفض أخرى . وهكذا في سائر المناهج النقدية .

ويذهب صبري حافظ إلى قريب من هذا حين يقول متخذاً من " مصر " مثالاً(٥١):

" ... ليس لدينا منهج بنيوي ، وإنما عندنا فهم مصري للبنيوية وغيرها من المناهج الحديثة ؛ بمعنى أن الفهم المصري لا يأتي من فراغ، وإنما يأتي من خلال رؤيا كوّنها الباحث الذي يتعامل مع هذه المناهج ، ومن خلال تصوره لاحتياجات واقعه الثقافي ودوره فيه . وهذه الرؤيا لا تتكون بمعزل عن الأيديولوجيات والفلسفات الإنسانية المختلفة ".

ولا يبعد عن هذا ، كذلك ، أحمد درويش الذي يقول[٥٢]: " على الأديب والناقد أن يتمثل الاتجاهات والنظريات النقدية الحديثة ليجيد طرحها بما يتناسب مع معطيات واقعه الثقافي ".

والآخر :

ينادي بضرورة إيجاد " نظرية عربية " نقدية توائم بين التراث والمعاصرة التي تعنى بالواقع العربي وتفيد من فكر الآخر .

فمجدي وهبه يتساءل باستغراب[٥٣]: " لماذا لم تظهر إلى الآن نظرية تعبر عن الواقع الفنّي أو عن الواقع الأدبي العربي البحت ؟ ما هو السر في هذا ؟ ما هو الدافع للبحث عن الجديد باستمرار ؟

... اعتراضي دائماً هو البحث عن صيغة خارجة عن ذاتنا ! أنا لست ضد المعاصرة ، ولكني أقول إننا نستطيع المعاصرة من تجربتنا في الحياة ". ولما سئل عن " هذه التجربة " قال : " الإجابة عن هذا هي التي تفجر النظرية النقدية ".

ويستغرب عبدالمنعم تليمة "[٥٤] ... أنك تجد ركاماً من النظريات والمناهج منقولة من كل اللغات ، لكنك لا تجد اجتهاداً نظرياً عربياً مرموقاً ! ".

يصرّ أصحاب هذا الاتجاه على أنه لابدّ من إعادة إنتاج نظرية نقدية عربية دون أن ينكر بعضهم ما للنقاد العرب المقيمين في الغرب من مشاركة فاعلة في وضع منهجية النظرية النقدية العالمية . إن هذه النظرية تنهض عندهم على الآتي[٥٥]:

١ - العودة إلى التراث اللغوي والبلاغي والنقدي واستيعابه جيداً والإفادة منه . وهذه هي " المرحلة الاسترجاعية " التي يسترجع الناقد فيها موروثه ويستحضره ويقرأه بوعي لاستكشافه وتخيّر المناسب منه . يقول إدوارد الخرّاط : " والواقع أن واقعنا النقدي العربي ينطوي على جهود وإنجازات تستحق التقدير والاهتمام . والتراث العربي الغني بكنوزه في حاجة لإعادة اكتشافه بأساليب عصرية يمكنها التفاعل مع النتاج الفكري الغربي ، وإحداث تفاعلات من شأنها أن تثري المناخ النقدي والفكري والإبداعي العربي ".

٢ - القراءة في النظريات والمناهج النقدية الغربية بهدف التفاعل والاستحضار والوقوف على منجزاتها وأخذ ما يتواءم منها مع أدبنا.

٣ - الربط بين القراءتين التراثية والغربية في ما يسمى " القراءة الاستنتاجية " التي تقوم على الربط الواعي بين القديم والحديث والأصيل والوافد .

٤ - البحث عن المصطلح والاتجاه القادر على استيعاب الظواهر الأدبية المحلية . فثمة - كما يقول غالي شكري - ضرورة للوقوف على الحصاد الإبداعي الضخم من خلال رصد مسيرته المعاصرة ، لأنه

أمر فاعل في اتجاه الوقوف على نظرية نقدية تتفق ملامحها مع نوع إبداعنا وخصوصيته .

ولا تختلف هذه الأسس عن محاولة التأصيل عند جابر عصفور، الذي لا يؤمن بنظرية عربية في النقد ، بل يرى ضرورة " وصل طرفي الخيط .. الماضي والحاضر ، والتراث العربي وهذه محاولة لم تكتمل ولابدّ من مساعدتها في الحركة إلى الأمام "[٥٦].

بيد أن النظرية العربية المنشودة تعترضها عدة مشكلات قد تعدّ في الوقت نفسه أهم مشكلات نقدنا العربي الحديث . أهمها[٥٧]:

١ - العفوية والعشوائية في التعامل مع الفكر الوافد والأخذ منه أخذاً غير مدروس ولا مخطّط تخطيطاً دقيقاً .

٢ - عدم الاكتراث بالخصوصية العربية والظروف التي ولّدت نظريات الفكر الغربي واتجاهاته .

٣ - النقد الانطباعي ونقد المجاملات " الشلليّة ". فالأول ، وهو نقد الانطباع الأولي وليس المعنى الحقيقي للانطباعي الذي يملك صاحبه " مجموعة من التصورات المعرفية والانطولوجية تختص بالعمل الأدبي وبالعالم في نفس الوقت (كذا) "[٥٨] فالأولي لا يحكم بنظرية أو منهج .

أمّا الآخر فهو " أسوأ أنواع النقد ، وبرغم ذلك تفرد له مساحات كبيرة في مطبوعاتنا ، والذي لا ينجم عنه سوى الهدم لا البناء والإضافة، كما أنه يعطي صورة غير واقعية عن واقعنا الأدبي ".

٤ - غيبة الجهد الجمعي العلمي الحقيقي أو ما يسميه شكري عيّاد " وحدة نقدية "[٥٩]. وغلبة الجهود الفردية . فليس ثمة تنسيق في

ما نأخذ ولا نأخذ من الآخر ، وليس ثمة خطة محدّدة للترجمة تفضي إلى توحيد المصطلح النقدي موضوعاً ومترجماً .

٣ - ٦ :

هنا يبرز المصطلح النقدي والترجمة إشكاليتين من أهم إشكاليات نقدنا الحديث كما يتضح من الآراء الآتية نماذج حسب :

- أحمد عمر شاهين[٦٠]:

" ... خذ على سبيل المثال مشكلة المصطلح في النقد الأدبي وما يثيره من بلبلة وسوء فهم في التناول والترجمة ".

- شكري عياد[٦١]:

" إشكال المصطلح أزمة أخرى . لنقل انحراف آخر في مسار النقد الذي ينشر ، قضية اختلاف الترجمات ، اختلاف الاجتهاد في الترجمات في المغرب يترجمون بطريقة ، في لبنان يترجمون بطريقة ، وكذلك في مصر يترجمون المصطلح الواحد بثلاثة مصطلحات أو أكثر ، وربما في داخل البلد الواحد ، بل بالتأكيد هناك اجتهادات أكثر ".

- عبدالله الغذّامي[٦٢]:

" هناك خلل كبير في ترجمة الألسنية ...، كمثال على ذلك كتاب دي سوسور " محاضرات عن الألسنية العامة " مترجم أربع ترجمات عربية ، ثلاث منها رديئة رداءة حقيقية ... ومضلّلة ، ولن يخرج القارىء منها بأي فائدة علمية ، بل بالعكس ستضلله وتشوّه معرفته لها... الرابعة قد تكون لا بأس بها أو مفيدة ...

إن كثيراً من القرّاء العرب أساءوا فهم الألسنية ، وبالتأكيد البنيوية أيضاً ، بسبب سوء الترجمات لأنها لم توصل لهم المعرفة توصيلاً حقيقياً .

– سامية أسعد[٦٣]:

" الواقع ، أننا كمترجمين ، عندما نتعامل مع هذه النصوص ، نجد أنفسنا أمام عقبة أساسية هي اللغة ، ونضطر إلى توجيه كل اهتمامنا إلى خلق مصطلحات ومشتقات جديدة بعضها مفهوم وبعضها نَقْلُه إلى العربية غير متيسّر ... وهذه القضية تجعل عملية نقل الكتابات النقدية الغربية غير كاملة إلاّ لمن استطاع الاطلاع عليها في لغتها الأصلية . وهنا نجد أن الناقد الذي يتمكن من القراءة عن البنيوية أو قراءة كتابات لوسيان جولدمان أو بارت مثلاً ، في النص الأصلي ، هذا الناقد نفسه يجد صعوبة في تطبيق هذه المناهج على الأدب العربي ، وإذا ما طبّقها فإنه لابدّ أن يفرد حيّزاً في نقده للذاتية وللنزعة التأثرية...".

– فخري صالح[٦٤]:

" ... غياب الترجمات المنهجية للمنجز النقدي العالمي والتراث المعاصر في حقول متعددة ...، أو بالأصح غياب ترجمات كلاسيكيات الفكر النقدي المعاصر في العالم بلغة عربية سليمة صافية وبريئة من رطانة الترجمات الرديئة التي نقرأها من حين لآخر في المجلات والكتب المطبوعة خلال العقدين الأخيرين ... الشيء المؤسف ... هو أن هذه الترجمات الرديئة تظل هي المصادر الأساسية التي يتعرف من خلالها عدد كبير من الكتّاب والنقاد العرب ، الذين لا يقرأون بغير اللغة العربية،

على المفاهيم والمصطلحات الإجرائية والرؤية المتعددة في النظرية الأدبية المعا صرة ، فتتشكل حصيلة كلٍّ منهم النظرية من هذه المادة المغتربة عن أصلها ، وترتفع الحواجز الشاهقة بينهم وبين ما يقرأون من رطانة ، ويصبح استعمالهم لها مريضاً بالرطانة نفسها التي تغلب على تلك الترجمات ".

إن الإحساس بإشكالية المصطلح الكبرى في النقد العربي الحديث ، بل في الثقافة العربية كلها هو الذي أوجب أن تعقد لها مؤتمرات وندوات خاصة ، من مثل :

- مؤتمر النقد الأدبي الخامس . جامعة اليرموك - إربد ، الأردن (صيف ١٩٩٤) .
- عدد فصول " قضايا المصطلح الأدبي " (م٧ - ع٣ و٤ / إبريل - سبتمبر ١٩٨٧) .
- عدد " علامات في النقد " عن "المصطلح : قضاياه وإشكالاته " (م٢ - ج ٨ / ١٩٩٣) . ويتضمن ندوة عن " المشكل غير المشكل : قضية المصطلح العلمي ".

وحسبنا أن نشير ، للتدليل على أزمة المصطلح وترجمته ، إلى بحثين اثنين فقط : الأول بحث أحمد محمد ويس " الانزياح وتعدد المصطلح "[٦٥] الذي تتبع فيه ترجمة مصطلح " Deviation " في نقدنا الحديث فألفاها تزيد على الأربعين عدّاً أشهرها ثلاثة : الانحراف والعدول والانزياح .

والآخر بحث عبدالرحيم محمد عبدالرحيم " أزمة المصطلح في النقد القصصي "[٦٦] الذي يؤكد فيه بالأدلة أن مصطلحات هذا الفن أضحت " أمراً ذاتياً يعالجه كل ناقد حسبما يرى ".

٤ - ٦ :

وينبثق عن هاتين الإشكاليتين - وغيرهما كذلك - ما اصطلح عليه بـ " الغموض " في النقد :

- عبدالمحسن طه بدر[٦٧]:

" أشعر أن قضية الغموض تأتي من عدم تمثل الناقد تمثلاً كاملاً لما يقول ، بل أساساً من عدم اتخاذه موقفاً نقدياً مما يقول ، لأنه عندما يتخذ موقفاً نقدياً وعندما يتمثله فإنه سيكون قد اختاره ، لأنه يجيب عن أسئلة معينة مطروحة عليه كذات ، ومطروحة على الواقع في نفس الوقت ، ومادامت عملية التمثّل قد حدثت فإن الناقد في تعبيره سيستطيع أن يوصل ، والتوصيل هنا لا يعني التسطيح بأي حال من الأحوال ، لأن الرؤية أو الفكر مهما كان معقداً فهو رغم ذلك من الممكن أن يصل . وإنما الذي يحدث حقيقة في كثير من الأعمال النقدية هو أن الرؤية نفسها غامضة وأن الرؤية نفسها غير متمثلة تمثلاً كافياً ، ومن هنا فإنها تنقطع عن الجمهور ".

- لطيفة الزيّات[٦٨]:

" ... نجد اجتهادات نقدية متعددة للغاية ومتضاربة ومتطاحنة... تتجه إلى القارىء المتخصص شديد التخصص ، وتستغلق تماماً على القارىء غير المتخصص ، وأحياناً على بعض المتخصصين . وكلّما اغترب النقد الأدبي وانغلق تضاءلت قدرته على أن يصبح فكراً حيّاً له تأثيره الواسع في القاعدة العريضة من الكتّاب والقرّاء ".

- عز الدين إسماعيل[٦٩]:

" ... فإن الصعوبة في استيعاب هذه المدارس الجديدة تنشأ

ليس بالضرورة بسبب غرابة المصطلح أو صعوبة نقله إلى العربية بقدر ما تنشأ عن التهيؤ الذهني العلمي في حقل الدراسات الأدبية التي لم تيسّر له هذه النقلة بالقدر الكافي . وكثير من الناس يتصور الآن أن عملية النقد أصبحت نوعاً من اللغارتيمات ، معادلات رياضية وحسابات وإحصاءات في بعض الاتجاهات ودخولاً إلى المعامل ...".

- شكري عيّاد(٧٠):

" وشاع في العشرين سنة الأخيرة استعمال الرموز الجبرية اقتداء بالمنطق الرياضي ، فأصبحت أكثرية القرّاء تنظر إلى هذه الطريقة الجديدة في النقد بدهشة شديدة "(٧١).

ويورد أحد الدارسين مثالاً(٧٢) على الغموض النقدي جزءاً من نصّ لأحد النقاد دون أن يسميّه أو يذكر المجلة التي نشر فيها ، هو :

" يحمل الشاعر دلالة السوسيولوجية الباطنية على انتمائية مطلقة ، حيث الأيديولوجية تسند البنيان الشكلاني الميتافيزقي عبر رؤيوية دون أن تتخلّى عن تسلق الحرف المتأرجح ما بين التموزية واللاشعور في المدى المنظور ".

٥ - ٦ :

ويقف على الشاطىء الآخر نفر من النقاد لهم في قضية النظرية النقدية العربية رأي مغاير . فجابر عصفور(٧٣) يرى أن للنظرية النقدية عامة ، شروط إنتاج ترتبط كثيراً بتطور أدوات الإنتاج وعلاقات إنتاج المعرفة والحرية المكفولة لها . وذا هو سرّ ازدهار العرب إبداعياً أكثر

من ازدهارهم نقدياً على العكس من الغرب تماماً " وللأسف عالمنا العربي ليس متقدماً في صناعة المعرفة بحيث يصبح طرفاً فاعلاً بقوة.... وعلى الرغم من هذا فأنا أراه عاملاً على ضوء جهود فردية أنتجت المعرفة حين أحيطت بالمناخ الملائم لعقليتها وطموحها ".

ويستشهد إدوارد سعيد وإيهاب حسن ، وصبري حافظ مثلاً . كلّ هذا انطلاقاً من مفهوم " أن الكلام الذي كان يتردد قديماً عن نظرية نقدية عربية في مواجهة نظرية غربية أصبح كلاماً بالياً ، لأن العالم تغيّر كثيراً والغرب لم يعد الغرب الذي كنا نتحدث عنه منذ عقدين أو ثلاثة من الزمان ولا الشرق عاد هو الشرق فقد اختلفت الصورة . ففي داخل أمريكا ذاتها نجد أن أبرز النقاد فيها ليسوا أمريكيين ، بل هم من أجناس شتى أخرى ".

ويخلص ، وفقاً لتصوره ذاك ، إلى أنه " حينما نتكلم عن النظرية النقدية فإننا لا نستطيع أن ننسبها لأمة دون الأخرى ..."، وإلى " ... إذن ليست هناك نظرية نقدية لها جنسيتها فهناك مجموعة من العقول تشارك في إثراء المشهد النقدي تمكنك من الإشارة إلى أسماء عربية لها إنجازاتها داخل النظريات العالمية ، وهذه بدايات تشير إلى إسهامات أعظم إذا واصلنا بجهودنا مسيرة الإبداع الذاتي ولم نكتف بمجرد الإتباع ".

وينطلق صلاح فضل[٧٤] من التصور نفسه إلى حد كبير كما يستشف من كتاباتٍ وكلام له تجلوه أقواله الآتية :

- " نظرية نقدية عربية ... مقولة رائجة تمثل حلماً جميلاً وأملاً يراودنا ليشبع حسنا القومي المحبط ...".

- " مصطلح النظرية يرتبط بحركة العلم وليس بالأيديولوجيا...".

- " نظرية النقد إذن - مثل بقية نظريات العالم - عالمية إنسانية مفتوحة لكل الأجناس ومرهونة بالتطور العلمي في الفروع التي تصبّ فيها ...".

- " نظرية النقد لا تقوم في فراغ معرفي ولا يمكن أن تبدأ في أية ثقافة من نقطة الصفر ، بل لابدّ لها أن تبدأ في حلقة التراكم العلمي أو القطيعة من حيث انتهت النظريات السابقة عليها متفاعلة مع نتائجها ومتواصلة مع منتجاتها كي تتجاوزها ؛ فإن التجربة المفتوحة بين كلّ اللغات تسهم بدور كبير في تطوير المقولات النقدية وإثرائها بالفروض الخصبة ...

وأحسب أن الثقافة العربية ليست أقلّ من غيرها قدرة وكفاءة على الإسهام في نتاج المعرفة النظرية للأدب والنقد ...". ويشترط لهذا الشروط الآتية التي لا تخرج في جوهرها عن شروط المنادين بنظرية نقدية عربية التي ذكرت في مكانها من البحث :

١ - البعد عن التعصب العرقي للغة .

٢ - عدم تجاهل نظريات الآخر ، والتفاعل المثمر معها .

٣ - تقليص الجانب الأيديولوجي .

ثمّ يخلص إلى أن مصطلح " نظرية نقدية عربية " يبدو مغلوطاً ، إن قصدنا منه حصر الوصف وقصر النظرية على العروبة ، لكنه يبدو مبشراً بأفق مستقبلي واعد إن هدفنا منه إلى رفع الإسهام العربي للمعرفة بالأدب ونقده إلى فضاء عالمي رحيب ".

ومهما يكن أمر هذا التصور للنظرية كما تبدّى عند هذين الناقدين مثلاً ، فإنه لا يعدم أن يعترض عليه ، فضلاً عن " الخصوصية " بمفهومها غير القومي ، بأمثلة غربية لا عربية .

فالإنجليز وصفوا النقد الفرنسي - والبنيوية تحديداً - أنه " نقد فرنسي " مما دعا الإنجليز المؤمنين بالبنيوية إلى تقديم أطر تأتت عن التفاعل المثمر بين النقدين الإنجليزي والفرنسي[٧٥] .

وفي أمريكا ، يتحدث " ستيفن كاسيدي " عن حقبة الأساليب الجديدة في النقد في الستينات والسبعينات وحقبة ازدهار البنيوية وما بعدها التي شهدت أسماء مثل رولان بارت وجاك دريدا ، فيقول[٧٦]: "... حتى إن العديد من الأكاديميين في الولايات أخذ يشتكي من الاستعمار الذي تعرّضت له الأقسام الإنسانية في الجامعات الأمريكية ، وفي حقبة كانت الكلية ذات الدراسات الإنسانية الأكثر نفوذاً وأعني بذلك جامعة " ييل " تسمّى قاعدة أمامية لضفة باريس اليسرى . بدا الأمر كما لو أنك تستطيع أن تحدد موقع كل اتجاه في الولايات المتحدة وأصله من خلال النظر إلى ما كان قد جرى في فرنسا قبل خمسة أعوام ...".

ويقترب من عمق مفهوم هذين المثالين وجوهرهما ما يراه صالح جواد الطعمة المقيم في أمريكا[٧٧]:

" ... نحن في هذا العصر نعيش في قرية كونية ، فلابدّ من أن نتفاعل ونحافظ على أصالتنا . إذا أردنا أن نصبح أدباء فرنسيين أو أدباء أمريكيين فهم ليسوا بحاجة إلينا . أدباء أمريكا اللاتينية لم يقلدوا ، حافظوا على روحهم وأصالتهم ولكنهم استطاعوا أن يتكلموا بلغة العصر ولغة تتجاوز الحدود القومية ، ومن هنا تخرج أعمالهم بصورة مؤثرة

في مختلف أنحاء العالم ... ويمكن أن تقول الشيء ذاته عن الأدب الياباني . الأدب الياباني لم يفقد تراثه ، ولكنه استطاع أن يعي ويستوعب التراث العالمي ويخرج عمله محافظاً على خصوصيته اليابانية....".

٦ - ٦ :

وثمة موقف لبعض النقاد قد يكون " وسطيّاً " :

- محمد لطفي اليوسفي[٧٨]:

" قدرنا أن ثمة خطابات في الثقافة العربية لا أدري إلى أي مدى يمكن أن نرجعها إلى المرد الذاتي . هناك كثيرون يتحدثون عن نظرية عربية في النقد ، وهذا مستحيل باستثناء إدوارد سعيد . ومن الصعب أن نتحدث - على الأقل في هذه الشروط وهذه الظروف - عن نظرية عربية مستقلة . خلاصنا الوحيد هو في نوع من محاولة فهم الأشياء التي نمتلكها مهتدين بثقافتنا ".

- سيد البحراوي[٧٩]:

لست أدعو إلى ما يسميّه العرب نظرية نقدية عربية ، أنا أدعو إلى أن يساهم النقاد العرب في النظرية النقدية العلمية - إذا كان النقد أصبح علماً - وهذا فيه مشاكل حتى الآن ...

أريد أن يساهم النقاد العرب ... وبدل أن ينقل (الناقد) ويتبع ما يقدمه الآخرون ، عليه أن يستوعب جيداً وعليه أن يتعامل معه في ظل احتياجاته هو وفي ظلّ إبداعه هو ، ثم يقدّم مساهمته التي تعبّر وتجسد

الاحتياجات الحقيقية للإبداع وللثقافة العربية ، وبدون هذا لن تكون هناك مساهمة عربية ".

- اعتدال عثمان[٨٠]:

" إن إعادة انتاج النظرية الأدبية يعني بالضبط تمثل المنهج في نسيج الثقافة العربية وامتزاجه بمكوناته الأخرى المشكّلة لخصوصيتها . وإذا ما تضافرت جهود العقول النقدية المبدعة الخلاّقة - ولدينا من مختلف أجيال النقاد مجموعة يعتدّ بها - فإننا لا نكون قد وضعنا أقدامنا على طريق الخروج من أزمة النقد فحسب ، بل (كذا) لعلنا نكون أيضاً قد حافظنا على مقومات خصوصيتنا الثقافية بغير انعزال عن مجريات الفكر العالمي ".

- ٧ -

ويتصل بـ " النظرية النقدية " ما يقال عن التنظير والتطبيق " في نقدنا الحديث التي تتفاوت آراء النقاد فيهما . فثمة من يرى قلة التنظير وكثرة التطبيق ، ومن يرى أن فكرنا النظري مشوّش :

- شكري عياد[٨١]:

" والغالب الآن على النقد الأدبي الذي ينشر أنه نقد نظري ، بينما التطبيقات قليلة جداً ، وهي كعادة هذه المدارس ... تأخذ نصوصاً معينة ، وغالباً ما تأخذ نصوصاً لكتّاب بارزين أو شعراء بارزين كأنها - في الحقيقة - تحاول أن تستمد عناصر قوة من هذا التطبيق ولا تقوم بواجب ".

- عبدالمنعم تليمة[٨٢]:

" تحتاج ثقافتنا العربية في عصورها الحديثة أشد الاحتياج إلى الفكر النظري ، ذلك لأن هذا الفكر النظري يصوغ الأسس والأصول لكل نشاط ثقافي ، كما أن الفكر النظري هو القادر على تحديد الاتجاهات والمناهج والإجراءات ...

نحن فقراء في هذا الضرب من الإنتاج الفكري ... الفكر النظري عندنا تراه مشوشاً مضطرباً غير مستقيم على نظريات محددة وإجراءات ومناهج واضحة ، وميزان النقد الأدبي خير مثال على الفقر النظري...".

ويعزّز سيد البحراوي الفكرة الأخيرة بقوله[٨٣]: " ... إن الاتجاه السائد بين نقّاد هذا " النقد الجديد "... هو الجمع بين أكثر من منهج في ذات الوقت (كذا) ، أو الانتقال بسهولة من منهج لآخر حسب مقتضى الحال (أو ما يُتصور أنه جديد في ساحة النقد الأوروبي) . ولعل الأمثلة أكثر من أن تحصى لنقاد انتقلوا من الواقعية إلى البنيوية إلى الأسلوبية ثم إلى التفكيكية في مدى لا يزيد عن (كذا) عقد من الزمان ، وآخرون انتقلوا من المنهج الاجتماعي إلى البنيوية ثم إلى التفكيكية ، وفريق ثالث انتقل من المنهج النفسي إلى البنيوية ومنه إلى التفكيكية ...".

بيد أن ثمة من يرى أن النقد العربي - واللبناني خاصة - يضج بالتنظيرات . يقول جورج طراد[٨٤]:

" ... كتابات أدونيس ، كذلك تقدم خير مثالٍ على طغيان عنصر التنظير على عنصر التطبيق العملي . حتى عندما يصل النقد مع أدونيس إلى بداية تطبيق عملي فإنه يسرح مع شطحات شعرية تبعده عن المنهجية العلمية ...".

والشكوى من عدم دقة التطبيق وعدم التطبيق الفعلي حتى للمناهج النقدية الجديدة كبيرة :

- عبدالمحسن طه بدر[٨٥]:

" ... إن الكثير ممن يعرضون المناهج يعرضونها - كحقيقة - بشكل جيد ، فإذا جاء دور التطبيق على نص من النصوص فإن المنهج يفلت تماماً ، بل الحقيقة أنهم يقومون بعملية ترقيع لهذا المنهج بأشياء خارجة عنه ، وهكذا في بعض الأحيان ، يظهر عدم التمثل لهذا المنهج... ورأيي أن الناقد هنا لم يعانِ معاناة حقيقية من خلال قراءة النصوص أو متابعتها من أجل أن يخلق المنهج الملائم لحلّ مشاكل النص ، وإنما جاء بمنهج جاهز . ومادام قد جاء بمنهج جاهز لم يتأمله ولم يتمثله ، فإنه عند التطبيق يقع في مشكلات عديدة ...".

- سيد البحراوي[٨٦]:

" غير أن الأكثر خطورة في هذه التحولات (التحولات من منهج إلى غير منهج) هو أنه أياً كان الشعار المرفوع على المستوى النظري ، فإن الممارسة التطبيقية للناقد ، تكشف عن بعد كامل - تقريباً - عن هذا الشعار ، وارتداد هذه الممارسة إلى ما ترسّب في وعي هذا الناقد ووجدانه خلال المرا حل الأولى من حياته بحيث يبقى الشعار معزولاً ، وتصبح مقولاته ومفاهيمه أقرب إلى الزينة أو التباهي بالمصطلح الغريب الجديد ، وليس لها فعالية حقيقية في الممارسة النقدية ، وإن قامت بدور ما ، فإنه يكون دوراً مناقضاً لمجمل الممارسة التي تسير في اتجاه بعينه، بينما هي دخيلة عليه . ونماذج هذا الخط كثيرة سواء في الكتب النقدية أو في المجلات في مصر وفي غيرها من البلدان العربية ".

ويتهم النقد ، وهذه واحدة من إشكالياته ، بالتقصير في جوانب أخرى أهمها : تفسير الحركة الحديثة في الشعر ، والانصراف عن دراسة الظواهر الأساسية ، فضلاً عن اهتمامه بالممارسة الشكلية وبُعد النقد الأكاديمي عن ساح الحياة بمفهومه الأوسع :

- سلمى الجيوسي[٨٧]:

" النقد مقصر دون الشعر حتى الآن . لم يستطع النقد أن يفسر أهمية الحركة الحديثة في الشعر بالمعنى الحقيقي ... لم يجرؤ النقاد على مجابهة الشعراء المغرقين في التفنن اللاّفني بالصورة ويقولون لهم: ماذا تفعلون ....؟ ".

سيد البحراوي[٨٨]:

" الصلة بين النقد والإبداع محدودة جداً ، وأن النقد الأدبي يفتقد القدرة على أن يكوّن صلة بين النصوص الأدبية والقرّاء ، والسبب " عدم الارتباط بالإبداع بقدر الارتباط بالموضات النقدية في الغرب ...".

ويرى أحمد عبدالمعطي حجازي[٨٩] أن تقصير النقاد بحق الإبداع الشعري خاصة يتبدى في موقفين عام وخاص . العام هو أن الإبداع الشعري " لم يؤخذ حتى الآن مأخذ الجد من قبل النقاد العرب الذين تجدهم قد شغلوا جميعاً بـ " التصدي " للتعريف بحركات جديدة وتيارات جديدة ، وشغلوا بالتنظير دون التطبيق ، ودون تعرف الإنتاج الشعري القائم بظواهره المختلفة ومشكلاته المتعددة ". أمّا الخاص فيتمثل في " نزوع كثير من الكتابات النقدية إلى تصوير بعض تحققات الإبداع الشعري بأنها " هي الأكثر طليعية وتقدماً ... وأنها وأنها ... بالرغم من أن بعض هذه التحققات - في حد ذاتها - تعدّ من أكبر

تجسيدات أزمة الإبداع الشعري ، وذلك لما تحمله من " مسخ " ، وتقليد ومجانية وغياب للعلاقة الحقيقية بين الشاعر ولغته وتراثها بدعوى المغامرة والكشف ".

- فخري صالح[٩٠]:

" ثمة ما يشير إلى أن النقد العربي في السنوات الأخيرة ينصرف عن دراسة الظواهر الأساسية في الثقافة العربية إلى دراسة الحواشي والأطراف والمجمل العام للنشاط الثقافي العربي ... ومن هنا يبدو الشعر العربي المكتوب الآن في واد بينما النقد العربي مازال يدرس الروّاد ويعيد إنتاج المعرفة التي حققها البحث الأدبي العربي في الخمسينات والستينات ، ولا يغرّنا دخول النقد الأدبي العربي عصر البنيوية واللسانيات ....، ومن ثم التفكيكية ونظرية الاستقبال الأدبي ...". ويستشهد بقول محمود درويش "[٩١] أنا مجروح من طريقة تعامل النقاد مع شعري سواء بالصمت أم بالترحيب ، بالطريقة الإنكارية أو الاحتفالية، ويراودني شعور بأني مستبعد من الحداثة الشعرية وأنّ نص شعري يندرج في أبحاث القضية الفلسطينية كمطالعات انثروبولوجية...".

- عبدالصمد بلكبير[٩٢]:

" إن أكثر ممارستنا النقدية اليوم ... تركز وتهتم أساساً بجوانب الشكل ، وكأن لا موضوع آخر ولا غرض في النص الأدبي سوى الشكل وتقنياته وتركيباته ...

مازال النقد خارج مدرجات الجامعات العربية أكثر تأثيراً وأقوى ارتباطاً بالناس وبالتاريخ وبالفعل الإيجابي ...".

الهوامش

(١) انظر ، مثلاً : محمد برّادة : تعقيب على ورقة " من أجل تأسيس مدرسة عربية للنقد الأدبي". مجلة الوحدة - الرباط . السنة ٥ - العدد المزدوج (٥٨ - ٥٩) ، تموز وآب ١٩٨٩ ، ص ١٠٨.

(٢) تعقيب على ندوة " النقد العربي وأزمة الهوية ". مجلة " القاهرة ". العدد (١٦٠) - آذار ١٩٩٦ ، ص ٧٤ .

(٣) يرى سيد البحراوي أن النقاد العرب جعلوا يتعرفون على المناهج الجديدة في الستينات ، لكن هذا التعرف لم تتضح معالمه إلاّ في السبعينات وبدء بممارسته في الثمانينات (البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، ص ١٠٦ . دار شرقيات . القاهرة ١٩٩٣) .

(٤) ندوة " مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر " . فصول م١ - ع٣ نيسان ١٩٨١ . وقد أشاد عبدالله الغذامي بجهود نقّاد تلك الحقبة التي تتلمذ عليها كثيرون (جهاد فاضل : أسئلة النقد ، ص ٢١٢ . الدار العربية للكتاب د.ت) .

(٥) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٧٣ .

(٦) نقلاً عن : فخري صالح ، المشهد النقدي العربي المعاصر : بابل من اللغات . جريدة " الحياة " - لندن ، الاثنين ١٧ آذار ١٩٩٧ .

(٧) محمد برا دة : محمد مندور وتنظير النقد العربي ، ص ٢٣ - ٢٨ . دار الآداب - بيروت ط١ : ١٩٧٩ .

(٨) راجع مثلاً : كمال أبو ديب ، ندوة أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر - فصول ، ص ٢٠٣ ؛ وعبدالوهاب البياتي : ندوة أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر - فصول ، ص ٢٤٧ ؛ وعبدالله الغذامي وغالي شكري : أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ و٢٨٢ على التوالي ؛ ومحيي الدين صبحي : من أجل تأسيس مدرسة عربية للنقد العربي ، مجلة الوحدة ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .

(٩) أنور عبدالملك : ندوة أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر - فصول ، ص ٢٠٣ .

(١٠) أخبار الأدب القاهرية . العدد (١٨٧) ٩ شباط ١٩٩٧ ، ص ١١ ، وجريدة " الدستور " الأردنية . الجمعة ١٩٩٧/٢/٢٨ .

(١١) صحيفة " الرأي " الأردنية . الثلاثاء ١٩٩٧/٢/١٨ ، ص ٢٣ .

(١٢) مجلة الكرمل . العدد (٥٠) - شتاء ١٩٩٧ ، ص ٢٣٩ - ٢٤٢ .

(١٣) أخبار الأدب . العدد (١٧٧) - الأحد ١ ديسمبر ١٩٩٦ ، ص ١٠ .

(١٤) فصول : ندوة أزمة الإبداع في الشعر وتحديات العصر ، ص ٢٣٩ .

(١٥) راجع تفاصيل مفهوم " الأزمة " في : سالم يفوت : " نحو تناول علمي لمفهوم الأزمة ". المجلة العربية للعلوم الإنسانية - جامعة الكويت . ربيع ١٩٩٥ ، ص ٢٠ - ٣٥ .

(١٦) " شهادات " فصول ع٣ و ٤ - م٩ شباط ١٩٩١ ، ص ١٨٢ .

(١٧) المصدر نفسه ، ص ١٨٩ .

(١٨) " شهادات " فصول ع٣ و ٤ - م٩ شباط ١٩٩١ ، ص ١٩٦ .

(١٩) المصدر نفسه ، ص ١٩٩ . وسبق أن التفت هذا الناقد إلى الموضوع منذ ثلاثين عاماً إذ كتب مقاله " عقبات في طريق النقد العربي الحديث " (مجلة المجلة المصرية ، السنة ١١ - ع ٢٦ ، حزيران ١٩٦٧ ، ص ٣ - ١٠) .

(٢٠) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ، ص ١٦٥ . دار الشروق - ببيروت والقاهرة ط١ : ١٩٨٤.

(٢١) شهادات فصول ، مصدر سابق ، ص ١٧٢ .

(٢٢) ندوة أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر ، مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

(٢٣) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ٢١٢ .

(٢٤) من لقاء معه في : مجلة " المنهل " السعودية (عدد النقد والنقاد) . م ٥٧ - ع ٥٣٠ ، شباط وآذار ١٩٩٦ ، ص ١٢٨ .

(٢٥) يسميه سيد البحراوي " التبعية الذهنية ". ندوة " النقد العربي وأزمة الهوية " ، مجلة القاهرة . مصدر سابق ، ص ٥٨ . وقد صادف اعتراضات من أكثر المشاركين في الندوة .

(٢٦) الثقافة العربية وتغييب المتخيّل (حوار معه) . مجلة الكرمل . العدد ١٩٨٨/٢٧ ، ص ٧٨ ..

(٢٧) محمد الهادي الطرابلسي : فصول - ندوة الأسلوبية ، ص ٢١٤ .

(٢٨) فصول - ندوة مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر ، ص ٢٤٤ .

(٢٩) ندوة " إشكالية الناقد المعاصر والتنظير الغربي ". مجلة " المنهل " السعودية . م ٥٧ - ع ٥٣٠، شباط وآذار ١٩٩٦ ، ص ٢٢٦ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ٢٢٩ .

(٣١) من حوار معه أجرته في القاهرة دينا الأمل اسماعيل ، صحيفة " دفاتر " الفلسطينية . العدد (٨) ، شباط ١٩٩٧ ، ص ٨ .

(٣٢) البيان عن النقد . جريدة الدستور الأردنية ، مصدر سابق .

(٣٣) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .

(٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .

(٣٥) من حوار معها في : مجلة " سطور " - القاهرة ، العدد ٨ ، تموز ١٩٩٧ ، ص ٤٦ .

(٣٦) من حوار معه في : مجلة " الحوادث " العدد (٢٠٩٠) ، تشرين الثاني ١٩٩٦ . وانظر بحثه : "الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر " : في كتاب " الفلسفة العربية المعاصرة : مواقف ودراسات "، ص ٧٥ . مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت . ط١ : ١٩٨٨ .

(٣٧) علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي . مجلة آفاق الثقافة والتراث - دبي السنة (٤) - العدد (١٤) أيلول ١٩٩٦ ، ص ١٨ - ١٩ .

(٣٨) في نقد الواقع النقدي العربي : بحثاً عن منهج نقدي عربي فعّال . مجلة الرافد - الشارقة . السنة ٤ - العدد ١٤ . شباط ١٩٩٧ ، ص ٥١ .

(٣٩) الإيقاع والزمان : كتابات في نقد الشعر ، ص ٢٦ - ٢٨ ، دار المناهل ودار الحرف العربي - بيروت ١٩٩٥ .

(٤٠) من وهم الرؤية إلى وهم المنهج . مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت . العددان (١٠٠ و١٠١) /١٩٩٣ ، ص ١١١ . وصدر " حديثاً " للناقد كتاب عنوانه " المركزية الغربية : إشكالية التكوّن والتمركز حول الذات " (المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٩٧) .

(٤١) ندوة مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر - فصول ، ص ٢٤٦ .

(٤٢) قضايا الشعر الحديث ، مصدر سابق ، ص ١٧٤ .

(٤٣) أنا ذلك الراعي . حوار معه في : الكرمل . العدد (٥١) ، ربيع ١٩٧٧ ، ص ١٠١ .

(٤٤) في نقد الواقع النقدي العربي ، مجلة الرافد ، مصدر سابق ، ص ٥٠ - ٥١ .

(٤٥) ندوة " إشكالية الناقد المعاصر والتنظير الغربي " ، مجلة المنهل ، مصدر سابق ، ص ٢٢٩ .

(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٢٢٩ .

(٤٧) المصدر نفسه ، ص ٢٢٧ .

(٤٨) الإبداع والخصوصية . مجلة الوحدة . السنة (٥) - العدد (٥٨ و٥٩) . يوليو - أغسطس ١٩٨٩ ، ص ١٠ - ١٧ .

(٤٩) أسئلة النقد ، مصدر سابق ، ص ١٧٣ .

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٢٠٦ .

(٥١) ندوة مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر : فصول ، ص ٣٤٥ - ٢٤٦ .

(٥٢) ندوة " إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي ". المنهل ، مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

(٥٣) ندوة " اتجاهات النقد الأدبي " - فصول . مصدر سابق ، ص ٢١٢ .

(٥٤) ندوة " إشكالية الناقد المعاصر والتنظير العربي " . المنهل . مصدر سابق ، ص ٢٢٥ .

(٥٥) راجع في هذا :

١ - ندوة " المنهل " عن " إشكالية الناقد المعاصر والتنظير الغربي " (محمد عبدالمطلب، ويسري العزب ، ومدحت الجيار) .

٢ - ندوة فصول عن " مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر (سامية أسعد) .

٣ - ندوة فصول عن " الأسلوبية " (سعد مصلوح ، ومحمد الهادي الطرابلسي ، وعبدالسلام المسدي ، وعز الدين اسماعيل) .

(٥٦) ندوة فصول عن " اتجاهات النقد الأدبي "، ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٥٧) أحمد عمر شاهين : ندوة " المنهل " مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

(٥٨) جابر عصفور : ندوة فصول عن " اتجاهات النقد الأدبي " . مصدر سابق ، ص ٢٠٨ .

(٥٩) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٦٧ .

(٦٠) ندوة " المنهل " . مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

(٦١) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٦٧ - ١٦٨ .

(٦٢) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ٢١١ .

(٦٣) ندوة فصول " اتجاهات النقد الأدبي " . مصدر سابق ، ص ٢١١ ، و٢١٢ .

(٦٤) المشهد النقدي العربي المعاصر : بابل من اللغات ، مصدر سابق .

(٦٥) عالم الفكر - الكويت م٣٥ - ع٣ . يناير ومارس ١٩٩٧ ، ص ٥٧ - ٧٨ .

(٦٦) فصول . م٧ - ع٣ و٤ . إبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ، ص ٩٨ - ١٠٦ .

(٦٧) ندوة فصول " مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر ". مصدر سابق ، ص ٢٥٧ .

(٦٨) " شهادات " فصول . مصدر سابق ، ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٦٩) ندوة فصول " اتجاهات النقد الأدبي " . مصدر سابق ، ص ٢١٤ .

(٧٠) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٧١ .

(٧١) يوجّه بعض نقاد الغرب مثل هذا النقد إلى البنيوية تحديداً . يقول ستيفن كاسيدي مثلاً "إن النقد بالنسبة لهذه المدرسة غالباً ما يكون أشبه بتمرين في الجبر ، وليس هذا مدعاة للاستغراب نظراً، إلى أن الجبر يعتبر أحد مصادر الفكر البنيوي . إن بعض الكتب والمقالات التي تمخّضت عن هذه الحركة تبدوأشبه بشيء مجتزأ من كتاب في الرياضيات أو المنطق ، إذ تعجّ بالرموز والسهام (الأسهم) ! أو إشارات الجمع والطرح " (اتجاهات النقد والشعراء في تحديد مساره . ترجمة صبّار سعدون . جريدة الدستور الأردنية . الجمعة ١٩٩٦/١٢/٢٠) .

(٧٢) عبدالرحمن حمادي : في نقد الواقع النقدي العربي ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .

(٧٣) من لقاء معه في : المنهل . مصدر سابق ، ص ١٢٦ - ١٣١ .

(٧٤) مصطلح مغلوط . مجلة المنهل . مصدر سابق ، ص ١٤ - ١٩ . والكلام نفسه مكرر في ندوة " النقد العربي وأزمة الهوية " ، مجلة القاهرة ، مصدر سابق .

(٧٥) أسئلة النقد ، مصدر سابق ص ١١٧ .

(٧٦) اتجاهات النقد ودور الشعراء في تحديد مساره ، مصدر سابق .

(٧٧) أسئلة النقد مصدر سابق ، ص ١٧٧ .

(٧٨) من لقاء معه في " دفاتر ثقافية " . مصدر سابق ، ص ٨ .

(٧٩) ندوة " النقد العربي ... وأزمة الهوية " - مجلة القاهرة . مصدر سابق ، ص ٥٩ ؛ والبحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، ص ١١٣ وما بعدها .

(٨٠) من تعقيبها على ندوة القاهرة " النقد العربي ... وأزمة الهوية "، مصدر سابق ، ص ٧٦ .

(٨١) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٦٨ .

(٨٢) ندوة " المنهل ". مصدر سابق ، ص ٢٢٩ .

(٨٣) البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . مصدر سابق ، ص ١١٠ - ١١١ .

(٨٤) نظرية النقد عند اللبنانيين . مجلة الباحث - بيروت . السنة (٥) - العددان (٥ و٦) . أيلول - كانون الأول ١٩٨٣ ، ص ٢٤ .

(٨٥) ندوة " مشكلة المنهج في النقد العربي المعاصر " - فصول ، مصدر سابق ، ص ٢٤٧ .

(٨٦) البحث عن المنهج في النقد الحديث . مصدر سابق ، ص ١١١ ؛ وفؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا ، ص ٣٨٧ - ٣٨٩ . دار الجيل - بيروت ، ط١ : ١٩٨٥ .

(٨٧) أسئلة النقد . مصدر سابق ، ص ١٦٤ - ١٦٦ .

(٨٨) ندوة مجلة القاهرة " النقد العربي ... وأزمة الهوية " . مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٨٩) ندوة فصول " أزمة الإبداع الشعري وتحديات العصر ". مصدر سابق ، ص ٢٣٤ .

(٩٠) نقد الشعر العربي . جريدة الدستور الأردنية - الجمعة ١٩٩٣/٢/١٩م .

(٩١) انظر كذلك : عز الدين المناصرة ، محمود درويش وفضيحة النقد . جريدة " الرأي " الأردنية ، الاثنين ٢٨م٧م٩٧ ، ص ٣٦ .

(٩٢) النقد والإنتاج . مجلة " الوحدة " ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ .



الترجمة والبحث العلمي

فؤاد عبدالمطلب

ثارت مؤخراً في ندوات ولقاءات مخصصة للتداول في شؤون البحث العلمي حول مدى ارتباط الترجمة بعملية البحث العلمي . وطرح رهط من المناقشين رأياً مؤداه أن عملية الترجمة ليس فيها شيء من البحث العلمي ، أو بمعنى أدق أن الترجمة لا تنطوي على استقصاء علمي ولا تمت إليه بصلة ، وما هي إلا عملية نقل لغوي لهذا العمل أو ذاك ، وبالتالي لا يمكن أن تؤخذ في الحسبان بوصفها عملاً علمياً في حياتنا الثقافية بعامة وفي شؤوننا الجامعية بخاصة . وفي الحقيقة ، لايزال هناك عدد من الجامعيين العرب هنا وهناك يعتقدون هذا الاعتقاد وينظرون إلى الترجمة نظرة انتقاص لأسباب معينة . إن مثل هذا الاعتقاد ومثل هذا الوضع يستدعي البحث الحالي من أجل الدفاع عن الترجمة لا بوصفها عملية مؤسسة أو مرافقة للبحث العلمي فحسب ؛ وإنما هي نشاط يقع في صلب البحث العلمي بل هي ضرب من ضروبه الأساسية والمختلفة .

ولكي نستطيع تعرف حقل الموضوع وتخومه وتثبيت أهدافه لابد بادىء ذي بدء من الخوض في تبين المصطلح وتحديده : البحث العلمي والترجمة على التوالي . إن كلمة " بحث " في اللغة العربية تعني أن تطلب الشيء في التراب ، كما تعني أن تسأل عن شيء أو أن تفتش عنه، واتسع معناها في أيامنا هذه ليدل على حقل من حقول العمل العلمي الرئيسة . والبحث في لغتنا المعاصرة مرادف لكلمتين شائعتين في اللغتين الإنكليزية والفرنسية وهما Search وChercher وهما تعنيان

التفتيش عن الشيء ، وبعد أن تضاف لهاتين الكلمتين البادئة (re) التي تعني المحاولة ثانية أو استمرار السعي ، يصبح معناها البحث العلمي بمعناه الدارج اليوم ، وتتطابق تقريباً الصفة " علمي " مع الصفة الإنكليزية Scientific والفرنسية Scientifique . بيد أن الكلمة الإنكليزية Science لا تطابق تمام المطابقة كلمة " علم " العربية ، فهذه كلمة عامة تعني كل ما يعلمه الإنسان أو يعرفه فكلمة " علم " في العربية ترادف كلمة " معرفة " مثلها مثل الكلمة الروسية الواسعة المعنى Nauka والإنكليزية Knowledge . وهي تشمل فيما تشمله العلوم الإنسانية التي تدرس الإنسان وعلاقته بمحيطه أو السلوك الاجتماعي من جوانبه المختلفة . لهذا يمكننا أن نميز الفرق بين هذا المعنى ومعنى كلمة " علم" Science عندما نتحدث عن العلوم الطبيعية مثلاً Natural Science أو Science of Nature أو ما تعنى به الكليات العلمية اليوم ونقصد الطب والهندسة والصيدلة والزراعة . وعبارة " علوم إنسانية " هي ترجمة لكلمة Humanities أي الإنسانيات ، وهي تدل على ما تعنى به الكليات التي تدرس اللغات والآداب والتاريخ والسياسة والفلسفة والقانون والفن وغيرها .

لو استخدمنا ، على أية حال ، أي معجم موثوق للغة الإنكليزية لوجدنا أن الاسم " بحث " Research أصبح يستخدم فعلاً أيضاً ويعني أن نتقصى أو ننشد أو نتفحص الشيء ثانية بعناية عبر دراسة نظامية من أجل الوصول إلى نتائج وحقائق جديدة[١]. إن إضافة صفة " علمي " هنا إلى كلمة " بحث " ليست مجرد إضافة لغوية ، بل هي أمر فلسفي وعلمي وعملي في الوقت نفسه . فكلمة " علمي " في أنواع العمل العلمي كلها لا تضفي صفة موضوعية فقط بل تشير إلى نظامية أو منهجية الطريقة

المتبعة Systematic أو Methodoligical . إن المنهجية هي السمة الأساسية التي يعرفها كل من عمل في هذا المجال أو ذاك من مجالات البحث العلمي . والمنهج أو " النهج " في اللغة هو الطريق الواضح ، لذلك كان أي حديث في مناهج العمل العلمي بالضرورة حديثاً في فلسفة العلم ، والتي فيها يكمن سعي الإنسانية المتواصل منذ أقدم العصور لتحسين فهمنا للإنسان والطبيعة والمجتمع وزيادة رصيدنا من هذا الفهم.

دارت في أوساطنا الجامعية في الآونة الأخيرة نقاشات حول تعريف البحث العلمي وتحديد مجالاته ، إذ حاول البعض النظر إلى الموضوع من زاوية اختصاصاته فجعله في قلب العملية البحثية وهَمّشَ اختصاصات أخرى لا يعرف الكثير عن طبيعتها ووظيفتها ، كما حاول البعض الآخر طرح تعاريف أكثر شمولاً وموضوعية . ففي المحاولة الأولى استبعد مثلاً التوثيق أو تحقيق المخطوطات وكتب التراث العلمي وجمع أشعار القبائل العربية وأخبارها المتناثرة ، ورفضت عملية التأليف بوصفها عملاً علمياً ، عملية التأليف التي تعنى بإضافة معلومات جديدة إلى جانب معارف قديمة أو مهملة فيرد لها اعتبارها عبر تقديمها بأسلوب جديد ويتم التعبير عنها في شكل يمكن إدراكه على نحو أفضل ، كما رفضت الترجمة بأنواعها فوصفت بأنها مجرد عملية نقل يمكن أن يقوم بها أي شخص يتقن لغتين أو أكثر .

وفي الحقيقة إنه لمن الصعب تعريف البحث العلمي تعريفاً محدداً أو شاملاً تقبل به جميع الأطراف . فقد تحدث أحد خبراء اليونسكو في مجال البحث العلمي د . جون ديكنسون عن البحث العلمي بأنه : " استقصاء دقيق منهجي في سبيل زيادة مجموع المعرفة[٢] كما

عرفته د . صالحة سنقر بأنه : " استقصاء دقيق ، نافذ وشامل ، يهدف إلى تحصيل حقائق جديدة ، تساعد على وضع فرض جديد موضع الاختبار ، أو مراجعة نتائج مسلم بها "[٣]. ويعرفه د . سيدي محمود ولد محمد على النحو التالي : " إن البحث العلمي هو وسيلة الوصول إلى الحقيقة النسبية ، واكتشاف الظواهر ودرجة الارتباط فيما بينها ، وذلك في مختلف مجالات المعرفة . والبحث العلمي ليس مقتصراً على أسرار المادة والكون المحيط بنا ، بل يشمل الأحداث اليومية لحياة الإنسان"[٤]. ويحدد د . محمد نضال الريس مفهوم البحث العلمي بأنه " كل دراسة تتم أو بحث أو اختبار يجري عن موضوع أو مشكلة على أسس علمية للتوصل إلى نتائج موضوعية "[٥]. وفي إطار حديثه عن كيفية إعداد البحث وعن المنهجية يطرح د . إميل يعقوب تعريفه للبحث بأنه : "محاولة لاكتشاف جزء من المعرفة لإذاعته بين الناس والاستفادة منه . وتختلف البحوث باختلاف الحقول ..."[٦]. إن هذا التعريف العام المبسط يكتسب أهمية نسبية وخصوصاً عندما يذكر الترجمة بوصفها مجالاً رئيساً في مجالات البحث العلمي الجامعي التي يوردها على النحو التالي: " أولاً ، معالجة موضوع معين ؛ ثانياً ، تعريب كتاب شرط أن يكون الكتاب على صلة باختصاص الباحث وأن يقدمه بمقدمة واسعة يعرض فيها خصائص الكتاب المعرّب ، وأن يلحق معجماً للمصطلحات ، والفهارس الفنية اللازمة ؛ ثالثاً ، تحقيق مخطوط ؛ رابعاً ، فهرسة بعض المؤلفات أو المجلدات "[٧].

إن هذه التعاريف في جلها صحيحة ، وعندما نمعن النظر في الموضوع فإنه ستتوفر لدينا أيضاً آراء ومفاهيم أخرى عن البحث العلمي . إننا لن نخوض في مناقشة هذه المفاهيم فهي تحتاج إلى دراسة

متأنية ومستقلة ، لكن حسبنا أن نشير إلى تعدد تعريفات البحث العلمي التي تفيد بسعة الموضوع وعمقه . لنقتبس ما ذكره ديكنسون بهذا الصدد عندما لاحظ أن الاستخدام المعاصر لكلمة " بحث " في البلدان الناطقة بالإنكليزية يثير غضب العلماء من ذوي الخبرة لأنه يستعمل لوصف كثير من الأنشطة التي تبدو للوهلة الأولى أن لها روابط ظاهرية قليلة فيما بينها ، أو حتى بينها وبين العلم ، ولها أيضاً عدد من الروابط الأخرى . إن مثل هذا الاختلاف في استخدام كلمة " بحث " واسع الانتشار فهو يوحي بتعدد مختلف التفسيرات الممكنة ، وقد يكون كل منها صحيحاً في الواقع ولو بصورة جزئية . لذا فإن أحد التفسيرات الممكنة يتمثل في أن أولئك الذين يعتقدون أنهم يستخدمون الكلمة بمعنى صحيح وحصري فهم أقلية محدودة ومنطوية على نفسها ولا تقيم اتصالاً بالفعل مع سائر المجتمع . وبالمقابل قد يكون هناك تعريف ضعيف أو غامض للكلمة ، وحيث إن اللغة شيء حر ومتغير ، فإن معنى " بحث " يصاغ ويعاد تعريفه من خلال استخدام غير دقيق . ووفقاً لتفسير محتمل آخر ، فإن الكلمة خاصة غير محددة ، ومتعددة الوجوه ، ولكنها تتسم بالمرونة مثل العقل ، ولا يمكن حتى لمن يتعمق في الدراسة والتفكير أن يأمل في إدراك أكثر من جزء صغير من هذا التفسير(٨) .

إن تحليل التعاريف والاستخدامات الشائعة المتعلقة بكلمة " بحث " لا يمكن إلا أن يثير الخلاف بين الاختصاصيين والعلماء . ويذكر ديكنسون هنا أن العالم روتشيلد قد خصص منذ عقد مقالة علمية لتحليل ما لا يقل عن خمسة وأربعين نوعاً من أنواع البحث . وقد استرعى هذا الباحث انتباه الجمهور عندما نبه إلى المناقشات الكثيرة المطولة التي تدور حول المسائل الخاصة للتعاريف في حد ذاتها . وعندما وقف أمام

لجنة العلم والتكنولوجيا في مجلس العموم البريطاني لإقامة الدليل على وجهة نظره أجاب بالنفي عندما سألته اللجنة عما إذا كان يرغب في تعديل شيء مما كتبه عن الأنواع المختلفة للبحث[٩].

أما فيما يتعلق بمصطلح " الترجمة " ، فإنه يعني اليوم نقل كلام من لغة إلى لغة ، مفردات أو نصوصاً أو كتباً كاملة . إن كلمة " ترجمة " عربية وأصيلة ، وردت في اللغة الأكادية[١٠] وفي الآرامية والسريانية[١١] (اللهجة الغربية من الآرامية) وفي العبرية والحبشية[١٢]، ومعناها الأصلي : تفسير الكلام[١٣]. وكلمة ترجمة في تلك اللغات القديمة هي : ترجمانو (بالجيم غير المعطّشة كما في جمل ، والواو علامة الرفع)، وتأتي التاء فيها بالفتح أو بالضم . وكذلك تأتي الجيم فيها مفتوحة ومضمومة) . أما في الآرامية والسريالية والآرامية اليهودية فهي : ترجماناً (بفتح التاء في السريانية ، وضم التاء في الآرامية اليهودية ثم بإمالة الجيم فيهما) . وعلى الأغلب أن الكلمة انحدرت من الأكادية إلى عرب الجاهلية ، أو أنها رحلت مع الأكاديين من اليمن إلى جنوب العراق[١٤].

وربما كان من المفيد أن نذكر العلاقة بين الفعل تَرْجَمَ في العربية وأخواته من اللغات الشرقية التي وجدت في منطقتنا كالسريانية وهو تَرْجمْ Targhem ويعني ترجم ونشر وشرح وخطب وتكلم وفي العبرية تِرْجِمْ Tirghem ويعني ترجم ونقل من لغة إلى أخرى ، ونذكر أن التَرجُوم Targum هو الترجمة الآرامية للتوراة[١٥]. وما كلمة " درغمان " Drogman[١٦] في الفرنسية والإنكليزية أيضاً إلا كلمة " ترجمان " العربية التي طرأ عليها التعديل كما حدث لكثير من الكلمات التي تدخل بين اللغات .

وللترجمة عموماً معنيان : سيرة فرد من الناس أو تاريخ حياته ثم تفسير الكلام أو شرحه أو نقله من لغة إلى لغة(١٧). إن المعنى الثاني هو موضوع هذا الجزء من البحث . ولقد ورد بخصوص الفعل تَرْجَمَ والاسم منه في لسان العرب (يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى لغة أخرى ، والشخص يسمى الترجمان وهو الذي يفسر الكلام) ، وجاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي (الترجمة كعنفوان : المفسر ، وترجمه وترجم عنه ، والفعل يدل على أصالة التاء) . وفي هذا الإطار يناقش بعض دارسي اللغات الشرقية أن أساس الفعل كلمة رَجَمَ كما وردت في العربية والآرامية والأوغاريتية وغيرها وأن التاء زائدة وسبب زيادتها يحتاج إلى بحث لغوي في تاريخ الكلمة ويؤكدون ندرة ورود كلمة ترجم أو ترجمة بالمعنى المتعارف عليه حديثاً في النصوص العربية القديمة . وجاء في المعجم الوسيط أيضاً (ترجم الكلام : بينه ووضحه ، وترجم كلام غيره وعنه : نقله من لغة إلى أخرى ، وترجم لفلان : ذكر ترجمته، والترجمان : وجمعه تراجم وتراجمة ، وترجمة فلان : سيرته وحياته وجمعها تراجم) . وقد جاء في الصحاح في اللغة والعلوم (ترجم – يقال : قد ترجم كلامه ، إذا فسّره بلسان آخر ، ومنه الترجمان ، والجمع التراجم ، والترجمة : النقل من لغة إلى أخرى) . بيد أن المعاجم العربية لا تقدم تأريخاً عاماً أو مفصلاً لتطور معاني تلك الكلمات ودلالاتها على غرار بعض المعاجم مثل The Shorter Oxford English Dictionary . وقد ورد لكلمة ترجم معنى عام هو فسر وأبان وأوضح . ولم يستخدم ابن النديم هذه الكلمة (الترجمة) وإنما استخدم " النقل " فيقول في ص (٣٠٤) من الفهرست (ط . تجدد) " أسماء النقلة من اللغات إلى اللسان العربي "، وفي (٣٠٥) يقول : " أسماء النقلة من الفارسي إلى العربي "

" نقلة الهند والنبط " وهو يستخدم الفعل " نقل من ... إلى " . ويمكن النظر إلى حديثه عن عبدالله بن المقفع ص (٣٢) " وكان أحد النقلة من اللسان الفارسي إلى العربي ... " وتجده يذكر في ص (٩١) أن للمفجَّع البصري كتاباً عنوانه " الترجمان في معاني الشعر " وهو ضائع ، وقد توفي المفجَّع واسمه محمد بن أحمد بن عبيدالله البصري سنة ٣٢٠هـ. وفي (١٩٧) يذكر " كتاب ترجمة كتاب الفلاحة للروم " وهو ضائع . ويستخدم كلمة الترجمة بمعنى " العنوان " وفي ص (٣٧٨) " كتاب ترْجمتهُ ..." أي " عنوانه " ويقول في (٢١١) " وما ترجمته من كتب الجاحظ : رسالةً " أي " عنوانه ".

وفيما يخص كلمة " الترجمان " فإنها تأتي بالعربية بفتح التاء وضمّها لضمّ الجيم ، وتأتي أيضاً بفتح التاء والجيم . وما يدل على أن الكلمة أصيلة في العربية أن العرب سمَوْا بها ، ففي القاموس المحيط (٤: ٨٣) الترجُمان (بفتح التاء وضم الجيم) ابن هريم بن أبي طَخْمة[١٨]. وهناك علاء الدين محمد بن محمود الترجماني المكي الخوارزمي (ت ٦٥٤هـ - ١٢٥٧م) ، وله " يتيمة الدهر في فتاوي أهل العصر "[١٩]. كما وردت كلمة " ترجمان " في الشعر العربي القديم مرات عديدة ، قال الراجز نُقادة الأسدي[٢٠]:

... فهن يُلْغِطْن به إلغاطاً كالتُرْجمان لقِّيَ الأنباطا

وقال عوف بن محلّم الخزاعي[٢١]:

إن الثمانين - وبلَغتها قد أحوجت سمعي إلى ترْجمان

ووردت كلمة " ترجمان " مفردة ومجموعة عند المتنبي :

ملاعب جنَـةٍ لـو سـار فيهـا سـليمانٌ لسـار بتَرْجُمَـان[٢٢]
تجمَّـع فيـه كـل لُسِـنٍ وأمـةٍ فما تُفْهمُ الحُدَاثُ إلا الـتراجُم[٢٣]:

وقال كذلك ابن الرومـي يصف مغنيةً تعْزَفُ علـى العـود (وهـو يُشبهِ العود بأنه طفل في حضن أمه)[٢٤].

أُمّـهُ ، دهرهـا " تـترجمُ " عنـه وهو بادي الغِنى عـن " الترجمان "
غـير أن ليـس ينطـق الدهـرَ إلاّ بـالتزامٍ مـن أمّـه واحتضـان

إن معظم اللغات تستخدم وعلى نحو هام كلمة أخرى للدلالة على تلك العمليـة الفنيـة والعلميـة المعقدة التي تدعـى : الترجمـة . فاللغـة الأندونيسـية مثـلاً تسـتخدم الألفـاظ Terjemahn وPertalan وPernjalinan واللفظ الأخير أتى به من جذر كلمة يعنـي حملت طفـلاً أو يبدل المـرء ثيابه. وتستخدم اللغة الألمانيـة كلمـة Übertragen والتـي تعنـي النقـل أو التفـاوض أو كلمـة Übersetzen وتعنـي العبور أو القفـز فـوق . كمـا أن الفرنسية ، مثلها مثل الإنكليزية ، اشتقت كلمتها عن الترجمة من اللفظـة اللاتينية Translatio وهي ذات معنى أولى يفيد في الحمل أو النقل ، فهي تستخدم كلمتي Traduction و Version[٢٥] وتعنيان الترجمة أو النقل من لغة أجنبية إلى اللغة الأم ، وهذا ينطبق أيضاً علـى اللغـة الأسبانية التـي تسـتخدم Traduzioire وTransferimention[٢٦] . ولا يخفـى علـى القـارىء المدقق استمرار حدوث الصورة اللفظية لكلمة " ترجمة " أو وجـود وجـه شبه مـن نـوع مـا بيـن الكلمــة العربيــة ومعادلاتهـا فــي الأندونيسـية والإنكليزية والفرنسية والأسبانية والإيطالية . ويبقى وجه الشبه المذكور موضوعاً للتقصي يقوم به الباحث اللغوي المقارِن .

إن هدف هذا الجزء من البحث التأسيس للنقاش اللاحق ، ومنه نستخلص أيضاً أن الفعل ترجم وترجمان وترجمة - بالتاء أو بدونها - فصيحة تماماً وعربية الأصل ، وهي ليست من أصل أجنبي وليست محرفة عن أية كلمة أخرى ، وأن الترجمة قد مثلت فعلاً حضارياً أصيلاً في التراث العربي العلمي والثقافي العام(٢٧). فعلى سبيل المثال ، يذكر " الفهرست " عدداً كبيراً من الكتب التي ترجمت وأسماء المترجمين .

وتنقسم الترجمة عموماً إلى نوعين : الأول ، الترجمة الشفوية أو الفورية أو التتبعية(٢٨) وهي قديمة قدم العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين البشر وتزداد الحاجة إليها في عصرنا هذا - عصر الاتصالات الدولية(٢٩)، وقد كان حظ الترجمة العلمية والأدبية في هذا النوع قليلاً . أمّا النوع الثاني فهو الترجمة الكتابية وهي أوسع انتشاراً وأكثر ديمومة من حيث كونها وسيلة الاتصال والمثاقفة والنقل الحضاري العام بين الأمم ، وهي تمتاز بالدقة والتأنّي والأهمية الثقافية بالمقارنة مع الترجمة الفورية ، وقد تحققت الترجمة العلمية والأدبية وانتشرت عن طريق الكتابة . ويتخصص المترجمون عادةً في ثلاثة حقول : العلم والتكنولوجيا ، والموضوعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإبداعية والحقوقية ، والأعمال الفلسفية والفنية واللغوية والأدبية . ولقد أصبحت الترجمة بفرعيها الشفهي والكتابي اختصاصاً قائماً بحد ذاته يدرس في الجامعات وله طرائقه وبرامجه الخاصة . ومن المعروف الآن أن جامعات أجنبية وعربية عديدة قد افتتحت أقساماً وكليات تعنى بدراسة الترجمة بوصفها حقلاً علمياً مستقلاً وأخذت تمنح شهادات علمية اختصاصية وعلى كافة المستويات في هذا الحقل .

يتفق كثير من المترجمين والكتاب على اعتبار الترجمة فناً

وعلماً في آنٍ معاً[٣٠]. إن الترجمة فنّ دون شك وهي بحاجة إلى مران وممارسة دائمتين ، وهذا موضوعٌ له قضاياه ومشاكله ، غير أن اهتمامنا هنا يتركز حول دراسة ظاهرة الترجمة بوصفها علماً . وفي هذا الإطار نستطيع القول وبقوة إن الترجمة يمكن أن تعد بحثاً علمياً عندما تتسم ببعض المواصفات المميزة . والحقيقة أن هذه المواصفات يجب أن تتوفر في معظم الترجمات بصورة من الصور . أولى هذه المواصفات هي أن يُشكَل النص المترجم ، نص لغة المصدر ، تحدياً وضرورةً ملحةً من حيث الشكل أو المضمون ، مثلاً عندما يختص النص بفرع من فروع المعرفة العلمية التكنولوجية الجديدة ، حتى ولو كان نصاً أدبياً أو فلسفياً كتب بلغة إبداعية ذات أسلوب مبتكر أو غامض أو صعب أو بلغة أيام غابرة ؛ وثانياً ، عندما يكون النص المترجم محتاجاً لشرح أو تفسير أو استهلال ينبغي وضعه في مقدمة النص بقلم المترجم؛ وثالثاً ، عندما يكون النص بحاجة إلى شروح إضافية موضوعية يمكن وضعها على شكل ملاحظات أو تعليقات في ذيل كل صفحة أو في قائمة خاصة بالمترجم في نهاية النص أو نهاية كل قسم منه[٣١]، وهذا النوع من الترجمة يُعرف عادةً باسم " الترجمة المشروحة " Annotated Translation . لهذا كان النص المترجم الذي يتمتع بمواصفات البحث العلمي يتطلب عملاً علمياً ولغوياً ملموساً ويتطلب مقدمة مفصلة مكتوبة على نحو وافٍ يقدم من خلالها المترجم بينات واضحة عن جهده ويطرح نهجه في تناول النص وأسلوبه في الترجمة ، وعندما تكون الترجمة مصحوبة بجملة من الملاحظات وقائمة بالمصطلحات المعربة وثبت بالمراجع التي تم استخدامها .

وأضرب مثالاً معروفاً لدى المتخصصين بالترجمة الأدبية للدلالة

على صحة ما ذكر آنفاً . إن الشاعر الأمريكي بيارد تيلر معروف بوصفه مترجماً لعمل الشاعر الألماني غوته " فاوست " أكثر منه مؤلفاً ذا كتابات متميزة . لقد كان تيلر دارساً حقيقياً للشاعر الألماني عندما نقل ملحمته " فاوست " بجزأيها إلى الإنكليزية فكان أول أمريكي يحاول نقل الجزء الثاني (الذي صدر في بوسطن ونيويورك عام ١٨٧١) . ولكي يكون منصفاً للنص الألماني قام تيلر بدراسة الأساطير الإغريقية والتعمق فيها ودرس بعض النظريات الجغرافية التي يشير إليها النص الأصلي ، وقام بتوسيع عمله فدرس كل ما وصل إلى يديه من نسخ محققة للنص والدراسات النقدية الصادرة حوله في مختلف أرجاء العالم ، كما درس حياة الشاعر الألماني وأعماله ولغته ، ثم قام بمحاولة لفهم العلاقة بين جزأي العمل من خلال قراءة خاصة ، وبعدها شرع في عمله موظفاً كل قواه الأدبية ومعارفه بعملية النقل فأبدع عملاً عاش طويلاً بعد أيامه فغدا لاحقاً نموذجاً احتذاه تقريباً كل من حاول إعادة ترجمة النص الألماني[٣٢]. إن النفاذ إلى روح النص الأدبي ومعرفة أفكاره ، ثم نقل ذلك كله إلى لغة ثانية تتطلب دراسة وتقصياً دؤوبين ونفاذ بصيرة وتأنياً وخبرة . إن نقل الروائع والأعمال الجديدة الصادرة في أرجاء العالم في مختلف العلوم وخصوصاً الحقول والموضوعات التي لا يتوفر فيها إلاّ كتب قليلة أو لا يتوفر على الإطلاق ، والمجالات التي لم تستقر فيها المصطلحات الاختصاصية بعد ، ليست مجرد عملية نقل عادية أو عملاً فنياً صرفاً مفصولاً عن مجمل النشاط الثقافي والحضاري للمجتمع ، بل هي على العكس عملية تدخل فيها آليات وعناصر الحوار والتفاعل ويتم فيها التجادل والمثاقفة بين اللغة والأدب والفكر والتراث والمجتمع .

ثمة أمر آخر يتعلق بالترجمة بوصفها علماً لا نشاطاً ثانوياً

يمكن أن يطرح للنقاش هنا . إن هدف نظرية الترجمة هو الوصول إلى فهم العمليات الجارية أثناء ممارسة الترجمة ، وليس كما هو مفهوم خطأ، تقديم مجموعة من القواعد من أجل إنجاز ترجمة أفضل . وبالطريقة نفسها يحاول النقد الأدبي فهم البنى الداخلية والخارجية التي تفعل فعلها في النص الأدبي وحوله ، وليس تقديم مجموعة من التعليمات التي تؤدي إلى كتابة قصيدة أو رواية أو قصة . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأدب المقارن الذي يبحث في العلاقات بين آداب العالم وثقافاته وآليات التأثر والتأثير وطرائق التفاعل والتثاقف والتشابه والاختلاف ، وليس مجرد تزويد قواعد تتعلق بكيفية إجراء مقارنات بين عمل أدبي وآخر . من هنا يمكن أن نلحظ سوء الفهم حول علم الترجمة الذي يؤدي في النهاية إلى اعتبار الترجمة نشاطاً ثانوياً ، ليس فيه من العلم إلا الشيء القليل[٣٣].

إن النقاش الدائر حول عدم وجود بحث علمي ترجمي يبدو في أيامنا هذه نقاشاً بالياً ، فعلم الترجمة موجود مسبقاً ومع دراسات الترجمة التي تجري الآن ، يوجد حقل معرفي رصين يستقصي عمليات الترجمة ، ويبحث في مسألة إيجاد النص المعادل ويدرس مكونات المعاني ضمن تلك العمليات ، ويتوسع هذا العلم ليشمل تقديم دليل نظري من أجل إنتاج الترجمات على نحو أفضل . كما أن خرافة اعتبار الترجمة نشاطاً ثانوياً مع كل الإشارات التي توحي بأنه ذو قيمة أقل أثناء عمليات التقويم ، يغدو كلاماً لا معنى له عندما نتفهم حدود العنصر البراغماتي في الترجمة والعلاقة بين المؤلف والمترجم والقارئ . وتظهر هذه العلاقة أثناء عملية الترجمة عندما توضح أن المترجم هو مُستقبل ومرسل في آن معاً ، و هو بداية ونهاية عملية الاتصال . لقد تخطت

دراسات الترجمة الآن الكلام القديم الذي يحاول الحط من قيمة دراسة الترجمة وممارستها . والحق ، فإن نظرية الترجمة وممارستها مرتبطتان ارتباطاً لا تنفصم عراه ، وتتم عملية الإغناء بينهما على نحو متبادل ومستمر . إن فهم عمليات الترجمة يسهم في إنتاج الترجمة وممارستها ، لأن النتاج الترجمي هو نتيجة لعلاقات معقدة على الصعيد الدلالي والنحوي والعملي ، وهذه العلاقات يجب ألا ينظر إليها بأي حال من الأحوال من خلال نظرة عتيقة تنظر إلى الترجمة على أنها عمل ثانوي . ويلخص اوكتافيو باز على نحو موجز حالة الترجمة وممارستها في أحد أعماله ، بأن النصوص كلها هي جزء من نظام أدبي ينحدر أساساً ويتصل بأنظمة أخرى ، وهي ترجمات ترجمات ترجمات . وفي هذا الصدد يقول :

" كل نص فريد في حد ذاته ، وهو في الوقت نفسه ، ترجمة لنص آخر . ليس هناك نص أصيل كلياً لأن اللغة ذاتها ، من حيث الجوهر ، هي ترجمة سابقة ، أولاً : للعالم غير الشفوي ، وثانياً : لأن كل إشارة وكل فقرة هي ترجمة لإشارة أخرى وفقرة أخرى . على أية حال ، يمكن تدوير هذه النظرية دون أن تفقد صحتها : فالنصوص كلها أصيلة لأن كل ترجمة متميزة . وكل ترجمة إلى حد ما ، هي ابتكار وعلى هذا النحو تشكل نصاً فريداً "[٣٤].

احتفلت مدارس الترجمة العربية في ٣٠ أيلول ١٩٩٥ ومثيلاتها في العالم وكذلك الهيئات والمنظمات والمحافل العربية والدولية باليوم العالمي للترجمة . فبعد شعار " الترجمة جوهر التواصل " لعام ١٩٩٢ ، و" الترجمة حضور نافذ " لعام ١٩٩٣ ، و" الأوجه المتعددة للترجمة " لعام ١٩٩٤ ، أعلن اليوم العالمي للترجمة لعام ١٩٩٦ في ذكراه

الخامسة تحت شعار " الترجمة أداة للتنمية "[٣٥]. إن هذا الشعار يكتسب أهمية خاصة في أيامنا هذه لا لاعتبارات ترجمية فحسب بل لاعتبارات تنموية عامة ، فإذا كان من شأن هذا الشعار أن يذكرنا بأننا في منتصف عقد التنمية الذي دعت إليه اليونسكو ، فإنه من ناحية ثانية يسلط الضوء على أهمية الدور الذي يقوم به المترجمون والتراجمة والمصطلحيون في عملية التنمية الثقافية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية لدول العالم وشعوبه .

لقد أدت الترجمة دوراً علمياً وحضارياً فعالاً عبر التاريخ ، كما أن الترجمة تؤدي دوراً أساسياً هاماً من حيث ربط الماضي بالحاضر . فتراث الحضارات الكبيرة تم تناقله على مر السنين بفضل ترجمته إلى لغات أمم مختلفة وعبوره إلى ثقافاتها المتنوعة ليصل إلينا اليوم ، فيكون إثراء لمختلف جوانب حياتنا المعاصرة . فالترجمة قديمة ، إذ وجدت في الرقم الطينية عند البابليين والآشوريين والآكاديين للاستعانة بها لفهم الأمور الرسمية والجارية بين أقطار العالم المعروفة ، لأن الأكادية كانت لغة العالم كاللاتينية في العصور الوسطى والفرنسية بعد ذلك والإنكليزية في العصر الحديث ، واللغة العربية في زهو الحضارة الإسلامية[٣٦]. فلقد قام اليونانيون بإرسال أبنائهم للدراسة في مصر القديمة ونقل المعارف في الحساب والفلك والزراعة والطب والآداب إلى اللغة الإغريقية ، وأتى الرومان فنقلوا عن الإغريقية آدابها وفلسفتها وعلومها ، ثم أتى العرب فنقلوا عن الإغريقية واللاتينية والفارسية وغيرها ، وجاءت أوروبا خلال العصور الوسطى لتنقل عن العرب المسلمين مختلف العلوم مثل الطب والفلك والنبات والجغرافيا والتاريخ والأدب ، ثم يجد العرب أنفسهم متخلفين عن الركب العلمي والحضاري

وأنهم مضطرون للترجمة عن أمم سبقتهم . وههنا نلحظ أن الترجمة كانت تنشط وتقوى كلما التقت ثقافة بأخرى وكلما احتاجت إليها ، ونفهم الدور الذي تقوم به في التقريب بين ثقافات العالم وتسهم إسهاماً كبيراً في تعزيز التفاعل الحضاري الإنساني العام .

إن عملية قراءة سريعة لتاريخ الثقافة العربية كفيلة بأن تظهر أن الترجمة كانت دائماً ظاهرة سابقة ومرافقة لمحاولات النهوض الحضاري . لقد استفاق العرب في بداية القرن الماضي وأدركوا البون الشاسع الذي يفصلهم عن الركب العلمي والحضاري والأوروبي فكان عصر النهضة الذي يعرفه البعض بأنه " عصر تكوين ثان للعقل العربي"[٣٧] وبدأت حركة الترجمة في بلاد الشام في مطلع القرن التاسع عشر، ولكنّها اقتصرت في البداية على الكتب الدينية والأدبية[٣٨]. أما في مصر فقد اعتمد عليها محمد علي باشا كوسيلة من وسائل تحديث الدولة المصرية الناشئة . فأسس مدرسة للألسن عام ١٨٣٥، وتولى الشيخ رفاعة الطهطاوي الإشراف عليها . ثم أنشأ قلماً للترجمة عام ١٨٤١. واهتم محمد علي بترجمة الكتب العلمية والأدبية الهامة من اللغات الفرنسية والإيطالية والتركية والفارسية . كما ساهم عدد من الكتاب والأدباء الذين وفدوا إلى مصر من بلاد الشام بصورة فعالة في حركة الترجمة والنهضة العلمية والأدبية التي عاشتها مصر في الربع الأخير من القرن التاسع عشر . وتولت الصحف والمجلات أمثال " المقتطف " و" الهلال " وغيرهما ترجمة البحوث والمقالات ونشرها على صفحاتها . ولا يخفى أن حركة الترجمة هذه قد مكنت العرب من الإطلاع على ثقافة الغرب وعلومه وما توصل إليه من آراء ومبادىء سياسية واقتصادية واجتماعية. ويشير د . علي شلش إلى أهمية الترجمة في عملية

النهوض فيقول : " ... لم نستيقظ إلا في القرن ١٩ . وعندئذٍ أدركنا بسرعة أننا مثل أهل الكهف فشرعنا في تلك العملية النهضوية التي لم تنته بعد ، للحاق بالذين أيقظونا من نومنا الطويل . ومرة أخرى كانت الترجمة أداة من أدوات السباق مع الزمن . وروى لنا المؤرخون كيف أن حاكماً أمياً مستبداً ، مثل محمد علي في مصر ، أشرف بنفسه على إرسال البعثات ، وتعلم اللغات وتحرير الصحيفة الوحيدة التي أسسها ، وتكليف كل مبعوث في الخارج بترجمة كتاب أو أكثر في العلم الذي تعلمه[٣٩]. لم تعد الثقافة الآن محصورة داخل الحدود القومية ، فقد جعلت الترجمة المؤلفات في مختلف الحقول متوفرة بسهولة في كثير من اللغات ، وأصبح في مقدور شعوب العالم المختلفة التعرف على الحياة الثقافية والأدبية والفنية للشعوب الأخرى المجاورة منها والبعيدة . وما ترجمة الروايات والقصص والمسرحيات والقصائد عموماً والأشرطة التلفزيونية والأفلام السينمائية خصوصاً إلا اختراقات لغوية يقوم بها المترجمون من أجل تعزيز عملية المثاقفة بين الأمم .

إن موضوع " نقل التكنولوجيا " موضوع يشغل البلدان المتقدمة والبلدان النامية ، والبلدان العربية منها ، على حدٍ سواء ، ولا يستطيع أحد أن ينكر الدور الحيوي الذي يمكن أن يقوم به المترجمون الاختصاصيون في ميادين معينة من نقل لأعمال علمية حديثة وهامة بهدف التأسيس لعملية نهوض تكنولوجية في بلدانهم . وما يجدر ذكره هنا أن البلدان النامية ، والبلدان العربية في مقدمتها ، معفية من حسن حظها ، واقعياً لا قانونياً ، مما يسمى بحقوق المؤلفين ، وأن الترجمة والتعريب عملية مسموح بها للجميع ، إن المرء ليستغرب الإحجام عن ترجمة المؤلفات العلمية الحديثة وعلى أساس مبرمج وفعال ؟ كما أن

بروز الخلافات والنزعات القومية والسياسية والدينية والجغرافية أدى إلى خلق مترجمين ، تحريريين وفوريين ، يعملون على نحوٍ حثيثٍ ودؤوب في منظمات وهيئات محلية ودولية من أجل تحقيق حوارات واتفاقات ومعاهدات بين الأطراف المتنازعة ، وقد غدا عصرنا الحالي عصراً للاتصال والتفاهم الدولي . ومن المهم أن نضيف أنه مع تنامي التوجه إلى الاقتصاديات الشمولية أو التعاونية المتمثلة في المنظمة العالمية للتجارة والوحدة الأوروبية واتفاقية التبادل الحر لدول أمريكا الشمالية وغيرها من التكتلات الاقتصادية في منطقتنا العربية والعالم ، أصبح دور الترجمة في التنمية الاقتصادية والتجارية أكثر جلاءً . وبالفعل كانت الترجمة دائماً عاملاً من عوامل التنمية ، وإن اعتقد البعض ولفترةٍ طويلة أنها مجرد عامل وسيط في التبادل التجاري . فالترجمة تقوم الآن بدور حيوي في نشاطات الاستثمار والتوفير وتدريب القوى العاملة والاستهلاك وعمليات الاستيراد والتصدير وغير ذلك . وهي التي تتيح لنا دخول أسواق رأس المال ونقل التقنيات الاقتصادية والخبرات الجديدة . إنها تسمح لنا بالاستفادة من نتائج إحصائيات وبحوث في بلدان أخرى ، وبدونها لم يكن بالإمكان توحيد المواصفات الفنية والتجارية . كما أن الترجمة تقوم بدور أساسي في التجارة الدولية من خلال الحفز على الإنتاج والاستهلاك المتبادل . وفي معرض حديثه عن دور الترجمة في عملية الاتصال أو الاحتكاك بين الأمم يشير د . شلش : " وفي الحرب والقتال يظهر الاحتكاك المباشر ، وإطلاع كل طرف على ما عند الآخر من معارف وتكنولوجيا . فإذا ساد السلام صارت التجارة أو التبادل التجاري ، أداة الاحتكاك من جديد، وهكذا "(٤٠).

وتقوم الترجمة بدورٍ هام في المجتمعات الثنائية اللغة أو المتعددة اللغات بتنوع الخدمات التي تقدمها . وتكتسب الترجمة ، بنوعيها الكتابي والشفهي ، أهمية خاصة في المجتمعات التي تستقبل أعداداً كبيرةً من المهاجرين . وتصبح الإدارات الحكومية مصدر إرباك لا يمكن تفاديه إذا كانت تستخدم لغة غير لغة من تسعى لخدمتهم . فالمترجمون الاجتماعيون يمكنون المهاجرين من التواصل مع المسؤولين في مختلف الإدارات ومن ثم الحصول على تسهيلات في المدارس والمشافي والمحاكم ومختلف الدوائر الحكومية في موطنهم الجديد . بالإضافة إلى أن الترجمة الفورية الإشارية تمنح الصم صوتاً للتعبير عن احتياجاتهم في مواقف حياتية عديدة .

لقد أصبحت الترجمة عنصراً أساسياً في عملية التربية والتعليم، وذلك لأن الكتب الدراسية ومناهج التربية والتعليم التي تعتمدها المدارس لا تأتي من فراغ ولا تنشأ من العدم بل غالباً ما تكون بصورة تدريجية معتمدةً في ذلك اعتماداً واضحاً على الترجمة مع مراعاة الظروف الاجتماعية والثقافية لكل أمة(٤١). ومما هو أهم من ذلك أن الترجمة قد سادت تاريخياً في طرائق تعليم اللغات الأجنبية في أوروبا على نحو أساسي ما بين ١٨٤٠ و١٩٤٠ ، ولازالت مستمرة بأشكال مختلفة في مناهج تعليم اللغات في أصقاع مختلفة من العالم(٤٢). ويؤكد عدد من الاختصاصيين صلاحية طريقة القواعد - الترجمة Grammar - Translation Method وإيجابيتها في تدريس اللغات الأجنبية ليس في أيامنا وحسب ولكن هذه الطريقة التي كانت تدعى بالطريقة التقليدية Classical Method استخدمت منذ زمنٍ بعيد في تعليم اللاتينية والإغريقية(٤٣). ومع تطور علم اللغة وتطبيقاته المتعددة كثرت الآراء

والأفكار منذ الستينات من هذا القرن حول تعلم وتعليم اللغات الأجنبية ، وبذلت جهود واسعة وحثيثة من أجل إيجاد الطريقة الأمثل للحصول على نتائج أفضل في هذا الحقل . وقام بعض أصحاب تلك الآراء بشن حملة قوية على الطرق التقليدية في حقل تعلم وتعليم اللغات وخصوصاً طريقة القواعد – الترجمة . ويكاد يجمع أصحاب النظريات المختلفة من بنيوية وتوليدية وتحويلية ، واجتماعية ونفسية وغيرها ، وأصحاب الطرائق السمعية البصرية والسمعية الشفوية والتواصلية وغيرها على إقصاء اللغة القومية تماماً كما لو أنهم قادرون على إعادة المتعلمين إلى طفولتهم المبكرة ليتعلموا لغة " قومية " جديدة . وأصبحت الترجمة تحدث هلعاً يعرقل سير العملية التعليمية وتحول دون تعليم أجيال جديدة ناطقة " بلغتين قوميتين ". بيد أن النتائج البسيطة التي حققتها تلك الأفكار والطرائق ، واستحالة منع المتعلم من إجراء مقارنات لغوية بين لغته القومية واللغة الجديدة وبالعكس ، ووجود تداخل طبيعي بين اللغتين، دفع باللغويين إلى إعادة النظر في برامجهم التعليمية ومناهجهم اللغوية ، فأصبح الرجوع إلى اللغة القومية أمراً ضرورياً ومشروعاً من الناحيتين العملية والعلمية . إذ إن التحليل اللغوي المقارن بين جوانب من اللغة القومية وأخرى من اللغة الأجنبية يعين في تثبيت المعلومات في ذهن المتعلم ويفضي إلى تمكن أفضل ليس فقط من اللغة الجديدة بل ومن اللغة القومية أيضاً . لذلك توفر الترجمة ، في هذا المجال مجالات واسعة للتدرب على استخدام اللغة الجديدة والتمكن من تراكيبها . إنطلاقاً من ذلك ، كان لابد من وجود أسس علمية منهجية جديدة لتدريب مُدرسي ودارسي اللغات الأجنبية على هذه المهارة مستفيدين في ذلك من النتائج التي توصل إليها علم اللغة الاجتماعي والنفسي في حقل تعلم اللغات الأجنبية وتعليمها[٤٤].

علاوة على ما ذكر فقد أسهمت الترجمة ، بنوعيها الكتابي والشفهي ، إلى جانب المصطلحية في عملية نمو اللغات وبقائها . فالترجمة والمصطلحية تساعدان على تجديد الأساليب والمفردات العامة والمتخصصة لجميع اللغات بصرف النظر عن مدى انتشارها . وذلك لأن الميادين الجديدة التي تخوضها الترجمة يقتضي منها بالضرورة أن تبحث عن صيغ ومصطلحات حديثة تلائم الواقع المعيش وهذا يعد وسيلة من وسائل تطوير اللغة وإغنائها[٤٥]. فعلى سبيل المثال ، يؤدي التلفاز والمذياع في أيامنا هذه دوراً فعالاً في تنمية المهارات اللغوية لدى الناشئين الصغار . إن تنمية الحصيلة اللغوية لدى الناشئة يقتضي بالإضافة إلى أمور أخرى متابعة ما يحصل للبرامج الأجنبية المترجمة من تطورات في الأصول ، والسعي لتطوير ما يترجم من هذه البرامج ، وكذلك الحرص على ربطها بالواقع الفعلي للجمهور ، واستيحاء الصور والمشاهد المشوقة والحركات أو الفعاليات المثيرة التي تجسد الألفاظ ومعانيها في أذهان الناشئة ، أو تقربها إليهم وتثبتها في ذاكرة كل منهم، لا أن تترجم المشاهد والمناظر والشخصيات من الأصل الأجنبي ترجمة حرفية بعيدة عن النظر إلى المحيط أو الوسط الاجتماعي الذي تعرض فيه . لذلك كان من الواجب تجنب ترجمة مسلسلات الأطفال ، كالقصص والمغامرات ، ترجمة حرفية لأن ذلك يؤدي إلى صعوبة فهم العبارات أو الألفاظ المستخدمة فيها على النحو المطلوب[٤٦]. كما أن الترجمات الأدبية التي ازدهرت في الخمسينات والستينات والسبعينات من هذا القرن بالإضافة إلى الاحتكاك المباشر بالغرب جعل الترجمة عاملاً أساسياً من عوامل إغناء المكتبة العربية ، وإلى إحداث تغييرات أساسية في أشكال الأدب العربي انعكست في شكل أجناس أدبية جديدة كل الجدة

أحياناً ، وإلى تعديلات لأجناس أدبية أخرى موجودة من قبل أحياناً أخرى ، كل ذلك أدى إلى إغناء اللغة العربية من خلال تفاعل الأدب العربي مع الأدب العالمي(٤٧) . بالإضافة إلى ذلك تعد الترجمة حقل اختبار في شتى الميادين الأدبية والعلمية والحقوقية والاقتصادية وغيرها توفر مواد خام أو مصادر لا ينضب معينها لدراسة المفردات والتراكيب والأساليب وصياغتها . ولابد في هذا الإطار أن نشير إلى المزية الخاصة التي تتمتع بها اللغة العربية بوصفها لغة مضيافة تستقبل بمرونة ملفتة للنظر ألفاظاً وصيغاً جديدة تستخدم في لغات أخرى . فمن المعروف أن علوم اليونان وفارس والهند بدىء بنقلها إلى العربية في أواخر عهد الأمويين ، ومنذ ذلك التاريخ ظهرت بدايات جديدة لحركة تأليف وترجمة. وقد تقدمت هذه الحركة الثقافية قليلاً في أيام المنصور وهارون الرشيد ، ولم تبلغ أوجها إلا في أيام ابنه المأمون ، فعصر المامون هو العصر الذهبي الذي نقلت فيه جملة كبيرة من علوم القدماء . ومن الطبيعي أن تؤدي ترجمة هذه العلوم إلى إحداث مصطلحات علمية كثيرة دخلت اللغة العربية ، واندمجت في جملة ألفاظها ، وأدمج معظمها في معجماتنا القديمة . ولقد كانت هذه المصطلحات صالحة للتعبير عن علوم القدماء إجمالاً . وهي اليوم صالحة للتعبير عن بعض موضوعات العلوم الحديثة. ويتضح من هذه الإشارة السريعة أن المصطلحات العلمية التي أدمجت في لساننا في تلك الأيام هي آلاف مؤلفة من الألفاظ العربية ومئات من الألفاظ المعربة(٤٨) . ومن الواضح أن العربية قد نمت بالترجمة والتعريب والاشتقاق والمجاز والنحت واكتسبت بذلك كثيراً من المصطلحات والألفاظ . وفي هذا الإطار يتحدث د. يوسف عز الدين عن المقالات الطبية التي كانت تصدر في مجلة " يعسوب الطب " في مصر في القرن

التاسع عشر : " وقد تتبعت تلك الترجمات ودرست ما توافر لي من أعداد يعسوب الطب "...فوجدت المترجم قد برهن على قدرة اللغة العربية الكبيرة ومرونتها في احتواء علوم الغرب الجديدة وفهم مصطلحاتها المتعددة واستيعاب علومها ، وأحيا ثروة كبيرة من المفردات الموجودة في كتب الطب العربية القديمة ، إضافةً إلى الاشتقاق والنحت في وضع المصطلحات دون غموض أو إيهام ، وتمكنت المؤسسات العلمية من وضع أكثر من معجم ، ثم وضعت " قاموس القواميس الطبية " مترجماً من اللغات الفرنسية والإيطالية والإنكليزية "[٤٩].

وما يهم هذا البحث هنا إثارة قضية الترجمة والتعريب بوصفها إحدى وسائل المثاقفة والنهوض العلمي الحديث في الوطن الكبير بعامة والوطن الصغير بخاصة . ولابد من طرح بعض النقاط التي تتعلق بواقع الحال لدينا فيما يخص هذا الموضوع . لقد حظي التعريب بمعنى استخدام العربية لغة التدريس الجامعي باهتمام بالغ في سورية ، بل إنها غدت خطوة لغوية علمية قومية رائدة . بيد أن قضية الترجمة والتعريب لم تحظ في أوساط التعليم العالي والبحث العلمي تحديداً بالعناية الكافية . ومع أن الأساتذة الجامعيين قد قاموا بتأليف وتوفير الكتب الجامعية بلغة عربية مقبولة في مختلف الكليات ، إلا أن الإدارات الجامعية والجهات المعنية على علم أن أكثر هذه الكتب هو مترجم عن لغات أجنبية وخصوصا في المجالات العلمية والتكنولوجية والجميع يأبى التحدث عن هذه الكتب أو أجزاء منها بوصفها ترجمات وكأن إطلاق كلمة ترجمة وتعريب عليها يحط من شأنها . إضافةً إلى ذلك لم تقم الجامعات ولا وزارة التعليم العالي أو أية جهة أخرى خلال سنوات عديدة بوضع برامج

لنشر ترجمات لأطروحات ماجستير أو دكوراه جرت في جامعات أجنبية لباحثين عادوا مجدداً من الإيفاد . ومع أن تقديم ترجمات بالعربية شرط من شروط التعيين للتدريس في الجامعات ، فإن تلك الترجمات تودع على الرفوف ولا تنشر ولا يتم الحصول على الفائدة المرجوة منها . ويشخص في هذا المجال مثال محمد علي باشا كمثال تاريخي حيوي جدير بالاهتمام . علاوة على ذلك لا توجد مجلة أو دورية متخصصة ومن أي نوع تتولى أمور الترجمة والتعريب في الجامعات أو مؤسسات التعليم العالي . والأدهى من ذلك كله أن البحوث المترجمة لا تعد أعمالاً علمية تدخل في عداد الأعمال " الأصيلة " التي يمكن أن ترقى بعضو هيئة التدريس ليُرفَع إلى وظيفة أعلى . ونضع كلمة " أصيلة " ضمن فواصل صغيرة للدلالة على عدم الدقة في الاستخدام لأنه لا يوجد هناك عمل علمي يمكن أن يعد أصيلاً على النحو الذي تستخدم به الكلمة ، فالأصالة في البحث هي ميزة نسبية وهي في أفضل أحوالها ضئيلة . فالبحث يقوم أساساً على منهج علمي يعتمد الملاحظة والتجريب والمقارنة والنقد والمراجعة والتدقيق بعيداً عن الوحي والإلهام ، إذ إنه لا يوجد اكتشاف أو اختراع أو سبق علمي ينتج عن لحظة إلهام ، بل هو وليد تراكم علمي سابق وسعي دؤوب باتجاه تحقيق فهم أفضل للمشكلة المعنية . ولو انتقلنا إلى الأوساط الثقافية المحلية والعربية لوجدنا أن الترجمة تعاني من أزمة مستفحلة ، وهي لا تكمن في نقص المترجمين الأكفاء ، وإنما تتجلى في أمرين اثنين: أولهما ، أجور الترجمة المتدنية في البلدان العربية على الصعيدين الحكومي والخاص ، إذ لم يطرأ عليها في معظم هذه البلدان تغيير منذ سنين عديدة ، لذا فإن البلدان العربية الغنية مطالبة بتنشيط حركة الترجمة والتعريب وتشجيعها على نحو أوسع وأغنى ؛ وثانيهما ، أن عملية الترجمة مازالت لدينا عشوائية أو انتقائية

وتقع المسؤولية فيها على المترجم وحسن اختياره للعمل المترجم ، وينجم عن ذلك عدد من المشكلات أكبرها تكرار ترجمة عمل لا لزوم لترجمته أكثر من مرة ، فلابد من عملية تنسيق عربية في هذا الإطار لتلافي ضياع الجهود والوقت والنفقات(٥٠).

ويبدو أنه لا مفر من التأكيد على بدهيات غدت معروفة في أيامنا وهي أن الترجمة عصب الحياة الحديثة و أداة اتصال دولي وحضاري وأننا كعرب ننتمي إلى أمة متخلفة هي أشد ما تكون حاجة إلى عمليات ترجمية وتعريبية واسعة وعميقة لكثير من العلوم التي قد لا يتوفر منها إلا القليل باللغة العربية وأن العرب كانوا يوماً من الأيام يحترمون ترجمة العلوم احتراماً قل نظيره . والحق أن هذا الكلام قد قيل كثيراً منذ بداية النهضة العربية الحديثة . كما كان أحمد لطفي السيد وبعض تلامذته يعتقدون أن عصرنا عصر ترجمة لا عصر تأليف . وكانوا يعنون بذلك أن الإبداع والتأليف حتى أواخر العشرينات لم يصلا بعد إلى ما وصلت إليه الأمم واللغات التي تنقل آدابها وعلومها . وعلى الرغم من المحاولات الترجمية المتقطعة ، الجارية في مصر وسوريا والكويت والمغرب ولبنان ، مازالت نسبة المترجم إلى المؤلف في هذه الأقطار لا تتجاوز الواحد بالمائة ، في حين تصل هذه النسبة في بلد مثل بريطانيا إلى ١٠٪ وفي بلد مثل الولايات المتحدة إلى ١٥٪ . وإذا أخذنا هاتين النسبتين في بريطانيا والولايات المتحدة كدليل على أهمية الترجمة في وجود تقدم الإبداع والتأليف فهذا يعني بوضوح شديد أن الترجمة ليست عاراً ، ولا عجزاً عن التأليف ، ولا إفلاساً في الإبداع(٥١)، وإنما هي مجال حيوي يتحرك في أجوائه الإبداع فيغتني وينتج على نحو أفضل. وعندما ترتفع نسبة الترجمة لدينا إلى نسبة تقارب النسبة

البريطانية على الأقل ، نكون قد بدأنا بالسير علمياً وثقافياً في الطريق الصحيح . ويجب ألاّ يغيب هنا مثال اليابان عن أذهاننا إذ قامت بترجمة علوم الغرب قبل وأثناء نهضتها العلمية الحديثة .

إن عملية الترجمة والتعريب ركن من أركان العمل العلمي الذي يمكن أن يسهم فعلياً في تطوير المجتمع العربي وفي إغناء المعرفة الإنسانية لذلك لابد لهذه العملية أن تتم في إطار مشروع بني على أساس وضوح الرؤية والارتباط الوثيق بواقع واحتياجات الأمة ، ومن أجل تحقيق هذا الوضوح والارتباط لابد من الإشارة إلى الشروط التالية :

أولاً : ضرورة ربط عمليتي الترجمة والتعريب بالبحث العلمي واستمالة الفعاليات العلمية والثقافية باختلاف اهتماماتها وتوجهاتها للإسهام في هذا المضمار ، وذلك لأن الربط والتنسيق كفيلان بتوحيد الأفكار والمشاريع وبتوسيع هذا النوع من العمل ليشمل حقول المعرفة كلها العلمية والأدبية والفنية وغيرها .

ثانياً : إنشاء مراكز للترجمة من وإلى اللغة العربية تروج نتاجها في البلدان العربية وعبر أرجاء العالم ، لتنقل الانجازات الثقافية والعلمية التي حققتها الأمم المتقدمة ، ودعم هذه المراكز مادياً ومعنوياً ، ودعوة المفكرين والباحين في مختلف الاختصاصات للعمل جنباً إلى جنب مع المترجمين . وتصدر هذه المراكز نشرات دورية عن الأعمال التي ترجمت أو التي سوف تترجم ، بعد أن يودع المترجمون ما ترجموه أو ما سوف يترجمونه إلى العربية في الوطن العربي أو خارجه ليطلع عليها الباحثون والمترجمون للاستفادة من الترجمات - يتحدث أحد الاختصاصيين في موضوع البحث العلمي عن مشكلة تبادل المعلومات بوصفها إحدى المشكلات التي تعترض سبيل نمو البحث العلمي فيتطرق

إلى قضية التنظيم العام لتبادل المعلومات من أجل تجنب تكرار الجهود البحثية ، وإلى قضية تنظيم المكتبات التي غالباً ما تكون على صلة بالحاجات الحقيقية للباحثين . وينبه إلى الفائدة العميمة الناتجة عن توفر منشورات علمية مترجمة عن الإنكليزية والفرنسية والألمانية ، وإلى الأهمية المتزايدة لما يُنشر بالأسبانية والإيطالية والهولندية واليابانية والصينية . كما يشير في هذا الإطار إلى الصعوبات الكبيرة التي يشعر بها الباحثون نتيجة بقائهم ضمن اختصاصهم بلغاتها الأصلية دون اطلاعهم على ترجمات المنشورات التي تتعلق بآخر التطورات في مجالاتهم . ويؤكد هذا الباحث على ضرورة إعداد هيئة مترجمين علميين مزودين بثقافة لغوية واختصاصية متينة ، فينشغلون في ترجمة المنشورات المختلفة داخل مراكز متخصصة ، مزودة بالوسائل التقنية اللازمة ، وتنصب جهودها أيضاً على ترويج المنشورات العلمية الصادرة في العالم(٥٢).

ثالثاً : دعم المدارس والمعاهد التي تمارس وتدرس الترجمة والتعريب وتشجيعها لتقوم بدورها على نحو أفضل ، وتأسيس أقسام للترجمة من وإلى لغات عالمية ضرورية لتخريج مترجمين مؤهلين يتمتعون بمنهج علمي مدروس وبذوق وإحساس عميقين حيال الأعمال التي سيتناولونها ، وفتح المجال لتحضير درجتي الماجستير والدكتوراه في الترجمة والتعريب وعدم قصر عملية التخصص والتأهيل في هذا الحقل على درجة الدبلوم العام كما هي الحال في أقسام اللغات الأجنبية في الجامعات السورية .

رابعاً : ضرورة التنسيق بين المجامع اللغوية والعلمية بقصد التعاون والاتفاق على صيغ ومصطلحات واحدة يتم اعتمادها وتعميمها

في أرجاء الوطن العربي ، ودعم المجامع اللغوية مالياً لنشر ما تضعه أو تقره من معاجم مختصة فتتوفر بأسعار مقبولة بين أيدي الباحثين والمترجمين .

خامساً : النظر إلى الأعمال المترجمة على أنها جهود علمية وأخذها بعين الاعتبار في الترفيعات الجامعية شأنها شأن البحوث والتحقيق والتأليف وجمع الأشعار العربية ، لأن الترجمة بحاجة إلى أناة وصبر وعمل دؤوب .

سادساً : إصدار مجلة تختص بالترجمة والتعريب ، وخصوصاً في الوسط الجامعي ، لكل حقل من حقول المعرفة تعمل على نشر الثقافة العلمية الحديثة للباحثين وطلبة الدراسات العليا والمهتمين .

سابعاً : رفع المكافآت المالية للمترجمين بما يتناسب والجهود المبذولة ، فماتزال مكافآت الترجمة في معظم الأقطار العربية محدودة ولا تحفز المترجمين على المضي قدماً للعمل والتخصص في هذا الفرع . والحق أن الحديث في هذا الموضوع طويل ومتشعب . لكن حسبنا أن ننهي النقاش بالإشارة إلى أن الدول المتقدمة تخصص ميزانيات كبيرة من أجل نشر لغاتها وآدابها عبر أرجاء العالم وتجند لذلك الطاقات البشرية الخبيرة والتقنيات المتطورة والمراكز الثقافية وعياً منها أن لغاتها وثقافاتها هي التعبير الأمثل لكيانها الاجتماعي والحضاري والتجسيد المميز لهوياتها الوطنية والقومية . آملين أن نولي نحن العرب هذه المسألة ما تستحقه من وقت وجهد وتفكير ودعم من أجل إسهامها في عملية التطور الحضاري العام ، تلك هي مسؤولية الجهات الرسمية صاحبة القرار[٥٣] ومسؤولية المؤسسات العلمية والثقافية ومسؤولية كل من يعي أن الثقافات هي حقول خصبة للصراع في القرن القادم .

الحواشي

١ – معجم اوكسفورد ، كلارندن برس ، لندن ١٩٩٠ ، ص ١٠٢٢ – ١٠٢٣ (بالإنكليزية) .

٢ – د . جون ب . ديكنسون ، العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث ، ترجمة شعبة الترجمة باليونسكو . الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٧ ، ص ٤٤ .

٣ – اقتبسه د . سيدي محمود ولد محمد في " معوقات البحث العلمي في الوطن العربي " ، المعرفة ، العدد ٣٧ ، تموز ١٩٩٤ ، ص ١٢٥ .

٤ – انظر المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

٥ – د . محمد نضال الريس ، " وجهة نظر حول دور البحث العلمي في التنمية " ، التعريب ، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر ، دمشق ، حزيران ١٩٩٢ ، ص ٩٣ .

٦ – د . إميل يعقوب ، كيف تكتب بحثاً أو منهجية البحث ، طرابلس – لبنان ، جروس برس ، ١٩٨٦، ص ٢٧ . قد يكون من المفيد هنا أن نذكر أيضاً تعريفاً آخر مشابهاً للدكتور جودت الركابي : " البحث العلمي هو التنقيب عن حقيقة ابتغاء إعلانها دون التقيد بدوافع الباحث الشخصية أو الذاتية إلا بمقدار ما يفيد في تكوين البحث بطابع الباحث وتفكيره ويعطيه من روحه التي تميزه من غيره ". انظر ، منهج البحث العلمي الأدبي في إعداد الرسائل الجامعية ، دمشق ، دار ممتاز للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٢٢ ، ص ١١ .

٧ – د . جون ب . ديكنسون ، العلم والمشتغلون بالبحث العلمي في المجتمع الحديث ، المعطيات السابقة ، ص ٤٣ .

٨ – انظر المرجع السابق ، ص ٤٣ – ٤٤ .

٩ – انظر المرجع السابق ، ص ٤٤ .

١٠ – الآكادية (وهذه على الأرجح ملفوظ أوروبي ، فهي في الإنكليزية Akkadian أو Accadian نسبة إلى آكاد Akkad في بابل القديمة) أو الأكدية – كما يستخدمها الدكتور عمر فروخ ويذكرها كدولة عربية نشأت في جنوب العراق ، وأنه يجب تسمية هذه الدولة " العقدية " بالعين والقاف ، التي أقامتها قبائل العقديون القادمون من اليمن . كما أن استخدام آكاد بدلاً من أكد (بالهمزة أو بالعين) راجع إلى أن هذه الكلمة العربية كانت تكتب بالخط المسماري أو الإسفيني الذي كتبت به اللغة السومرية واللغة الآشورية ، وقد غابت منها العين . ويؤكد د . فروخ أن المسألة مازالت بحاجة إلى مزيد من البحث ، انظر كتابه ، عبقرية اللغة العربية ، بيروت دار الكتاب العربي ، ١٩٨١ ، ص ٢٨١ – ٢٨٢ .

١١ – انظر المرجع السابق ، ص ٢٨٢ ؛ وراجع اللباب ، لجبرائيل القرداحي (٢ : ٦٣١) وقد وردت صيغ كثيرة من جذر (ت ر ج م) .

١٢ – راجع (في باب رجم ، و ترجم)، غسينيوس ، ومعجم المفردات العبرية والإنكليزية للعهد القديم ، بوسطن ، ١٨٤٤ ، ص ، ٩٧٣ – ١١٢٨ . (بالإنكليزية) .

١٣ – القاموس المحيط (في باب ترجم ، ٤ : ٨٣) وتاج العروس (٨ : ٣١٠) وفي لسان العرب (في باب رجم) .

١٤ – انظر ، د . عمر فروخ ، عبقرية اللغة العربية ، المعطيات السابقة ، ص ٢٨٤ – ٢٨٥ . لقد استفدت هنا من الدكتور عمر فروخ كما هو مبين .

١٥ – استفدت من هذه الإشارة عن طريق الاتصال شخصياً بالأستاذ الدكتور ميشيل نعمان .

١٦ – جاء في معجم روبير الصغير : ٥٧٩ أن الكلمة عُرفت منعزلة في الفرنسية عام ١٢١٣م ، وعُرفت في الاستعمال السياقي في عام ١٥٥٣م ، ويشيرون إلى أنها من أصل إيطالي dragmomanno وهو باليونانية والبيزنطية dragoumanos ومعناه المترجم . ويشير أيضاً إلى أنها كلمة قديمة لتسمية المترجم ، وهي لم تعد تستعمل اليوم ، وكانوا يسمون بها المترجم في بلاد لبنان . وقد وردت الكلمة في معجم تاج العروس (ترجم) على أنها تسمية المترجم عند الإفرنج والملاحظ أنها تحريف للكلمة العربية " ترجمان ".

قال المرتضي الزبيدي في " تاج العروس من جواهر القاموس " ط . دار الفكر ، تحقيق على شيري، ١٤١٤هـ ١٩٩٤م ، المجلد ١٦ (ترجم) ص ٧٣ :

(... وقد تَرْجمه وترجم عنه إذا فسر كلامه بلسان آخر ، قاله الجوهري . وقيل : نقله من لغة إلى أخرى ، والفعل يدل على أصالة التاء فيه تعريض على الجوهري حيث ذكره في " ر ج م "، مع أن أبا حيان قد صرح بأن وزنه تفعلان ويؤيده قول ابن قتيبة في أدب الكاتب إن الترجمة تَفْعَلة من الرَّجم، ثم وقع الخلاف هل هو من الرَّجم بالحجارة لأن المتكلم رمى به أو من الرَّجم بالغيب لأن المترجم يتوصل لذلك به ، فقولان لا تنافي بينهما ، وهل هو عربي أم مُعَرب درغمان فتصَرَّفوا فيه ... قلت : إذا كان مُعرباً فموضع ذكره هنا لأنه حينئذٍ لا يشتق من رجم فتأمَّل ...) .

١٧ – حول تعدد معاني ودلالات كلمة " ترجمة ، انظر : د . ممدوح خسارة ، التعريب والتنمية اللغوية، دمشق ، الأهالي للنشر والتوزيع ، ١٩٤٤ ، ص ١٠٣ – ١٠٤ .

١٨ – هناك الكثير من العائلات العربية التي تحمل حاليا كنية " الترجمان " .

١٩ – انظر ، د . عمر فروخ ، عبقرية اللغة العربية ، ص ٢٨٥ .

٢٠ – انظر لسان العرب (رجم) ؛ ديوان المتنبي ، العكبري ، ٤ : ٢٥٢ ؛ شرح نهج البلاغة ، ابن أبي الحديد ، ٨ : ١٠٤ .

٢١ - انظر الأمالي ، القالي ، ١ : ٥٠ ؛ ورشدي حسن ، " عوف بن محلم الخزاعي " حياته وشعره ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، م ٨ العدد ٢ ، ص ٤١ .

٢٢ - ديوان المتنبي ، العكبري ، ٤ : ٢٥٢ . الجنة : الجن . ملاعب جنة (مناطق كثيرة ، يسكنها جماعات مختلفو اللغات كأنهم جن لا يفهم الإنسان ما يقولون . ويقال في سليمان بن داود إنه كان يعرف لغات كثيرة ويعرف لغة الطيور .

٢٣ - ديوان المتنبي ، ٣ : ٣٨٥ .

٢٤ - انظر ، ديوان ابن الرومي ، كامل كيلاني - القاهرة ، ٨٤ ؛ انظر د . عمر فروخ ، عبقرية اللغة العربية ، ص ٢٨٦ . ومن غريب الصيغ التي وجدناها في الشعر العربي القديم بخصوص كلمة الترجمة قول الأسود بن يعفر . المفضليات ، ص ٤١٨ ق ١٢٥ ، ب ٩ :

حتّى تناولَها صَهْباءَ صافيةً يَرشُو التِّجار عليها والتَّراجِيمَا

وجاء في الحاشية :

التراجيم : خدم من خدم الخمارين . وهذا المعنى ليس في المعجم ، وكذلك زيادة الياء في الجمع. ويقال يريد التراجمة ، لأن باعة الخمر عجم يحتاجون إلى من يفهم الناس كلامهم . والأسود شاعر جاهلي كان ينادم النعمان بن المنذر . وكذلك قال الجاحظ في الحيوان (ط . هارون) ١/٧٥ " ... وتُرجِمت حكم اليونانية ..." واستخدم " الترجمان " و" الترجمة " في غير موضع من الحيوان. وقال في ١/٧٨ " وإذا كان المترجم الذي قد ترجم لا يكمُل لذلك ، ...".

٢٥ - Traduction والفعل Traduire والمُترجم Traducteur ومؤنثه Traductrice والفعل من أقدم الكلمات في الفرنسية وكان معناه " التمرير " "Faire Passer" عام ١٤٨٠ وهو من الفعل Traducere . وكان له معنى حقوقي وهو تقديم أحدهم للمحاكمة وفي عام ١٥٢٠ صار له معنى النقل من لغة إلى لغة . وصار له معانٍ أخرى بعد ذلك . أما الاسم Traduction فقد كان لها في عام ١٥٣٠ معنى التقديم وأصبح لها في القرن الثالث عشر معنى الترجمة من الفعل Traduire المشتق من اللاتيني Traductio أما كلمة المترجم Traducteur فوجدت في عام ١٥٤٠ من الفعل Traduire من اللاتينية Traductor وهو من يقوم بالترجمة . وصار لها في عام ١٨٦٠ معنى تقني يطلق على تنظيمات متنوعة تستخدم لتحويل التيار الكهربائي إلى قوة مضيئة . أما كلمة Version فهي من اللاتينية Version و قد كان لها في في عام ١٥٩٦ معنى القلب .

٢٦ - انظر موسوعة برنستون الجديدة للشعر والشعراء ، تحرير أ . بريمنغروت و ف . ف بروغان ، برنستون ، نيوجرسي ، منشورات جامعة برنستون ، ١٩٩٣ ، ص ١٣٠٣ - ١٣٠٤ (بالإنكليزية).

٢٧ - انظر بخصوص الترجمة عند العرب القدماء مقالة بعنوان " فن الترجمة في النقد العربي " محمد

خير شيخ موسى ، مجلة " علامات " السعودية ، ج ١٠ - م ٣ - رجب ١٤١٤هـ - ديسمبر ١٩٩٣ ، ص ١٩٧ - ٢٢٥ . ويذكر الباحث د . سعد محمد الكردي في بحث له حول تاريخ الترجمة عند العرب أن امتزاج الثقافة اليونانية بثقافة البلدان العربية قد ولد ثقافة قامت ، قبل الإسلام وبعده ، على مدارس مختلفة للترجمة والعلم في الاسكندرية وجنديسابور وإنطاكية والرها ونصيبين وحران . انظر ، " نظرة في حركة الترجمة ونقل العلوم عند العرب في القرنين الأول والثاني الهجريين "، مجلة المعرفة ، العدد ٣٩٨ ، تشرين الثاني ، ١٩٩٦ ، ص ١٥٢ - ١٧٧ . وانظر حول دور الترجمة وأثرها في الحضارة الإسلامية في القرنين الهجريين الثالث والرابع كتاب، رشيد حميد حسن الجميلي ، حركة الترجمة في المشرق الإسلامي في القرنين الثالث والرابع للهجرة ، طرابلس - ليبيا ، الكتاب والتوزيع والإعلان والمطابع ، ١٩٨٢ .

٢٨ - لدى الحديث عن الترجمة الشفهية فإنه " يقصد عامة نوعان من الترجمة متلازمان في معظم الأحيان وإن كانا مختلفين نوعاً ما ، وهما ما يعرف بالترجمة التتبعية أو التتابعية والترجمة الفورية . ومجال كليهما المؤتمرات والندوات والمحاضرات ، وهدف كليهما نقل خطب وتصريحات وكلمات من " لغة مصدر " إلى " لغة هدف " نقلاً شفهياً مباشراً لا يدع للمترجم إلا برهة قصيرة لاستيعاب مضمون الكلام واختيار العبارات المناسبة لنقله . حول ميزات الترجمة الشفهية بفرعيها والفوارق بينهما ، انظر ، د . محمد لطفي الزليطي ، " الترجمة الشفهية "، العدد ٢٣٩ ، جمادى الأولى ١٤١٧ ، سبتمبر / أكتوبر ، ١٩٩٦ ، ص ٤٨ - ٤٩ .

٢٩ - من المفيد أن نذكر هنا أن توسيع نطاق الاتحاد الأوروبي وانضمام دول جديدة إلى عضويته أدى إلى إدخال لغات تلك الدول ضمن لغات العمل الرسمية في اجتماعات الاتحاد ولقاءاته المختلفة ، مما دفع القائمين على تنظيم تلك الاجتماعات واللقاءات إلى تأمين متخصصين في الترجمة الشفهية من لغات قليلة الانتشار كالفنلندية والدانماركية والسويدية واليونانية والنرويجية وغيرها . ولندرة هؤلاء صار يلجأ إلى الترجمة الشفهية من اليونانية مثلاً إلى مترجمين أحدهما ينقل الأصل اليوناني إلى الإنكليزية والثاني ينطلق من هذه الترجمة لنقلها إلى لغة ثالثة كالفرنسية مثلاً أو الإسبانية . ويلجأ في الاتجاه المعاكس من لغات الاتحاد النادرة الأخرى إلى الطريقة ذاتها ، فتنتقل الخطبة من الفنلندية إلى اليونانية أو السويدية عن طريق الإنكليزية أو الفرنسية مما ينعكس على الترجمة الشفهية فيزيدها تعقيداً وتداخلاً . انظر ، المرجع السابق ، ص ٤٩ .

٣٠ - تكثر الدراسات حول اعتبار الترجمة فناً وعلماً في آن معاً : انظر على سبيل المثال ، د . أحمد مؤقت ، اللسانيات والترجمة : مشكلات دلالية في الترجمة العربية الإنكليزية ، دار طلاس ، دمشق، ١٩٨٨ ، ص ٢١٨ - ٢٣٦ (بالإنكليزية) ؛ وبيتر نيومارك ، مناهج الترجمة ، بيرغامون برس ، أوكسفورد ، ١٩٨٢ ، ١٣٦ - ١٣٧ بالإنكليزية ؛ ووديع فلسطين ، قضايا الفكر في الأدب المعاصر ، دار الجديد ، بيروت ،/ ١٩٩٤ ، ص ١١٧ - ١٢٩ . وتتطرق كثير من الكتب إلى دراسة فن الترجمة مثل : هورست فرنز " فن الترجمة "، في كتاب " الأدب المقارن مناهجه ومنظوره "، تحرير ن.ب. ستالكنخت وهورست فرنز ، كاريونديل وادواردزفيل ، منشورات جامعة

ساثرن البنوي ، ١٩٧٣ ، ص ٩٨ - ١٠٣ (بالإنكليزية) ؛ ومحمد عبدالغني حسن ، فن الترجمة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ ؛ ومحمد عناني ، فن الترجمة ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونغمان ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، وتوجه بعض الكتب اهتمامها لدراسة الترجمة بوصفها ظاهرة علمية مثل دراسة د . عمر شيخ الشباب ، التأويل ولغة الترجمة : نحو نظرية لغوية لدراسة الإبداع والاتباع في الترجمة ، دار الهجرة ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ١١ - ١٤ ؛ وسوزان باسنت ماكغيور ، دراسات الترجمة ، ميثيون ، لندن ونيويورك ، ١٩٨٠ ، ص ٣٧ - ٣٨ (بالإنكليزية) .

٣١ - يتفق عدد من الاختصاصيين في البحث العلمي والترجمة حول هذه النقطة انظر على سبيل المثال إشارة د . إميل يعقوب في كتابه الآنف الذكر : كيف تكتب بحثاً أو منهجية البحث ، ص ٢٧ ؛ وانظر أيضاً دراسة بيتر نيومارك ، كتاب دراسي للترجمة ، برنتس هول ، نيويورك ، ١٩٨٨ ، ص ٣٧ - ٣٨ (بالإنكليزية) .

٣٢ - لمزيد من التفاصيل انظر ، هورست فرنز " فن الترجمة " ، المعطيات السابقة ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

٣٣ - تناقش سوزان باسنت ماكغيور هذه النقطة على نحو رصين ومفصل ، انظر كتابها : دراسات الترجمة ، نفس المعطيات السابقة ، ص ٣٧ - ٣٨ .

٣٤ - مقتبس في المرجع السابق ، ص ٣٨ .

٣٥ - انظر ، مجلة عالم الكتب ، المجلد ١٧ ، العدد ٢ ، مارس - إبريل ١٩٩٦ ، ص ١٩٠ - ١٩١.

٣٦ - لمزيد من التفاصيل حول الدور التاريخي للترجمة من حيث ربط حضارة الماضي بالحاضر ، انظر، مقال د . يوسف عز الدين في مجلة الفيصل " الحضارة المعاصرة والترجمة "، العدد ٢٤٤ ، آذار ١٩٩٧ ، ص ٧٢ - ٧٤ .

٣٧ - محمد محمود بيومي ، " لماذا نترجم "، الفيصل ، العدد ٢٣٩ ، ص ٢٨ .

٣٨ - يتوفر عدد كبير من الكتابات حول حركة الترجمة في القرن التاسع في البلدان العربية ، انظر ، على سبيل المثال ، أنور الجندي ، أضواء على الأدب العربي المعاصر ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ ، ص ٢٨ - ٣٩ ؛ د . علي المحافظة ، الاتجاهات الفكرية عند العرب في عصر النهضة ١٧٩٨ - ١٩١٤ ، بيروت ، الأهلية للنشر ، ١٩٨٣ ، ص ٣١ - ٣٢ .

٣٩ - د . علي شلش ، علامات استفهام : مقالات في الأدب والفن ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٢ ، ص ١٧٩ - ١٨٠ . لعله من المفيد أن نذكر أنه قد ترجمت كتب في أوصاف البحار والصحة العامة والأمراض الباطنية وعلم الطبيعة والتشريح العام وكل العلوم التي تخدم الدولة الجديدة . واشتهر في الترجمة رفاعة الطهطاوي وعبدالله أبو السعود ومحمد عثمان جلال وغيرهم . وبلغ ما ترجم إلى العربية قرابة ألف كتاب ورسالة ، وهو عدد قياسي لقلة من كان

يعرف اللغات الأجنبية آنذاك في مصر ، وصدرت مجلة " يعسوب الطب " لترجمة خيرة المقالات التي تنشر في أوروبا ، كما أسهمت " روضة المدارس " ببعض الترجمات أيضاً . لمزيد من المعلومات انظر ، د . يوسف عز الدين ، " الحضارة المعاصرة والترجمة " ، الفيصل المعطيات السابقة .

٤٠ – د . علي شلش ، علامات استفهام : مقالات في الأدب والفن ، المعطيات السابقة ، ص ١٧٨ .

٤١ – محمد محمود بيومي ، " لماذا نترجم "، الفيصل ، ص ٢٩ .

٤٢ – حول تاريخ استخدام هذه الطريقة في تعليم اللغات ، انظر ، جاك ريتشاردز وتيودور روجرز ، مناهج وطرائق في تدريس اللغة ، كمبردج ، منشورات جامعة كمبردج ، ١٩٨٨ ، ص ، ٣ – ٥ . (بالإنكليزية) .

٤٣ – حول طبيعة طريقة القواعد – الترجمة في التعليم ، انظر ، ديانا لارسن – فريمان ، تقنيات ومبادىء تعليم اللغات ، أوكسفورد ، منشورات جامعة أوكسفورد ، ١٩٨٦ ، ص ٤ – ١٥ . (بالإنكليزية) .

٤٤ – حول ضرورة استخدام الترجمة في تعليم اللغات الأجنبية انظر بحث الدكتور محمد نبيل النحاس الحمصي ، " الترجمة وتعليم اللغات الأجنبية "، مجلة بحوث جامعة حلب ، حلب ، المنشور بتاريخ ١٢ تموز ١٩٩٥ .

٤٥ – حول قضية الترجمة والتعريب والتنمية اللغوية في العربية ، انظر ، د . ممدوح خسارة ، التعريب والتنمية اللغوية ، ص ٣٠ – ٣٣ ، ١٠٣ – ١٢٧ ، ٢٠٥ – ٢١٨ .

٤٦ – للاطلاع على مناقشة مفصلة حول وسائل إغناء التحصيل اللغوي ، انظر الدراسة التي قام بها د. أحمد محمد معتوق بعنوان " الحصيلة اللغوية : أهميتها ، مصادرها ، وسائل تنميتها " الصادرة في سلسلة كتب عالم المعرفة الكويتية في آب ١٩٩٦ ، وخصوصاً موضوع وسائل الاتصال الحديث ودورها في تنمية المحصول اللغوي ، ص ٨٦ – ١١٩ .

٤٧ – لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ، انظر ، عبدالكريم ناصيف " الترجمة : أهميتها ودورها في تطوير الأجناس الأدبية "، مجلة الوحدة ، العدد ٦١ – ٦٢ .

٤٨ – انظر ما كتبه الأمير مصطفى الشهابي حول وسائل نمو اللغة العربية ونشوء المصطلحات في العربية في كتابه ، المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٩٨٨ ، ص ١٢ – ٥٣ .

٤٩ – " الحضارة المعاصرة والترجمة " ، ص ، ٧٢ – ٧٣ .

٥٠ – يشير عدد من الباحثين العرب في هذا الميدان إلى هاتين المشكلتين على أنحاء مختلفة ، انظر على سبيل المثال : د . علي شلش ، علامات استفهام ، ص ١٨١ – ١٨٢ ؛ د . يوسف عز الدين، الحضارة المعاصرة والترجمة ، ص ٧٣ .

٥١ – انظر ، د . علي شلش ، علامات استفهام ، ص ١٧٧ – ١٧٨ .

٥٢ – حول هذا الموضوع ، ومظاهر البحث العلمي ومشكلاته وقيمـه ، انظر ، فلاديمير غورغانوف وجان كلود غورغانوف ، البحث العلمي ، ترجمة يوسف أبي فاضل وميشال أبي فاضل ، بيروت – باريس ، منشورات عويدات ، ١٩٨٣ ، ص ، ٣٢ – ٣٤ ، ٣٥ – ٣٦ .

٥٣ – قد يكون من المفيد أن نشير إلى دراسة وثيقة الصلة بهذه النقطة وهي دراسـة : مختار إحسان عزيز ، " البحث العلمي وصنع القـرار فـي العـالم العربـي " ، مجلـة الجيـل ، تشـرين أول ١٩٩٦ ، المجلد : ١٧ ، العدد ١٠ ، ص ٢٦ – ٢٩ .

* * *

السرد العربي

قضايا وإشكالات

سعيد يقين

١ - تقديم :

١ . ١. يعتبر " السرد العربي " واحداً من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب . وسيكون هذا البحث محاولة للتفكير ، وتقديماً لمجموعة من القضايا والمشاكل التي تعترض الدرس الأدبي العربي بصفة عامة ، والتي سنحاول تجسيدها من خلال تناول السرد العربي باعتباره من الموضوعات التي تملي علينا الكثير من العمل والبحث . ذلك لأني أتصور أن أي تفكير في جملة القضايا والمشاكل التي تعترضنا إذا لم يطرح إشكالات ، ولم يسع إلى اقتراح رؤيات وتصورات فلا يمكن أن يكون إلا استعراضاً لمعلومات ، وعرضاً لأفكار وتصورات جاهزة . ولهذا جعلت تجسيد هذه القضايا السرد العربي من خلال طرح تقديم بعض السؤالات ، وطرح بعض الإشكالات .

١ . ٢ . سنتناول هذا الموضوع من خلال ثلاث سؤالات : ١ . ما هو السرد العربي ؟. ٢ . لماذا نهتم به الآن ؟. كيف نتعامل معه ؟.

نرمي إلى الإجابة عن هذه السؤالات ، وما يمكن أن يتولد عنها من أسئلة فرعية ، من خلال طرح ثلاثة إشكالات أراها تتعلق الآن وفي المستقبل بقضايا ما أسميه بـ " الفكر الأدبي " العربي ، وما تُفرض عليه من أمريات لينخرط في التفكير ، وفي محاولة الإجابة عن مختلف المسائل والقضايا التي تطرح على الدرس الأدبي ، وعلى كل ما يرتبط به من قضايا ومسائل تمتد لتلامس الإنسان العربي بوجه عام .

٢ . السرد العربي : مفهوم جديد :

٢ . ١ . عندما نطرح السؤال الأول حول السرد العربي ، فإن أول ما سيتبادر إلى الأذهان هو : هل هناك سرد عربي ، وآخر غير عربي ؟ وقبل ذلك ماذا نقصد بـ " السرد " حتى نضيف إليه صفة العربي ؟ وهل ، عندما نقول السرد العربي الآن ، يوحي هذا المفهوم بالنسبة إلينا جميعاً بنفس الأشياء ؟... أم أن كل واحد منا يمكن أن يتصور من خلاله أشياء خاصة تخالف ما يتصوره غيره ؟ أسئلة عديدة يمكن أن تتناسل من السؤال الأول ، وعلينا أن نتبعها ، ونعمل على تأطيرها ضمن إشكال مركزي بقصد الإجابة عليها .

٢ . ٢ . إن أول شيء يمكننا تقديمه في هذا النطاق هو أن هذا المفهوم جديد . ومعنى ذلك أننا لم نكن نستعمله في كل ما كنا نشتغل به ونبحث فيه بصور عديدة وتحت تسميات مختلفة تتصل به بوجه أو بآخر . وسنعمل هنا على إدراجها كلها تحت هذا المفهوم .

إننا نضع المفاهيم كمقابل للتجليات ، ونرى أن المفاهيم وليدة الوعي بالظاهرة ، وامتلاك القدرة على فهمها وتفسيرها ، وهذه المفاهيم ، للتوضيح ، تتصل بتسمية الأشياء ، ووضعها في نسق ينظم علاقتها بغيرها ، ويحدد موقعها منها . أما التجليات فهي الصور التي تتحقق بها الأشياء ، وتتحول من ثمة إلى ظواهر قارة وثابتة ، ولها وجودها الخاص واستقلالها ، أو شبهه ، عن غيرها .

نضرب ، لتقريب هذه المقابلة بين المفهوم ، والتجلي ، مثالاً مما هو معروف ومتداول بيننا . إن " التناص " مفهوم جديد في الدراسة

الأدبية الحديثة . وهو نتاج التطور الحاصل في اللسانيات وفي العلوم الأدبية الجديدة . جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصية ويبرّزها في الوعي النقدي . لكن ممارسة التناص أو " التجلي التناصي " سنجده قديماً قدم النص كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه .

نقول الشيء نفسه عن " السرد العربي "، فهو قديم قدم الإنسان العربي . وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك . مارس العربي السرد والحكي ، شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان ، بأشكال وصور متعددة ، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم . لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخراً وبصور شتى .

٢ . ٣ . يتولد المفهوم الجديد ، أي مفهوم كيفما كان نوعه ، بناء على :

أ .) مقتضيات واستجابات لدوافع جديدة تستدعيه وتتطلبه ، وسنبين ذلك عندما ننتقل إلى السؤال الثاني .

ب .) أنه يأتي ليعوض ، أو ليتجاوز ، أو يجدد ، أو ليحل محل مفاهيم قديمة ، أو استعمالات متنوعة .

ج .) أن المفهوم الجديد وهو يأتي ليحل محل استعمالات متعددة ، يتخذ بعد المفهوم الجامع الذي يستوعب غيره من المفاهيم ، ويكسبها دلالات جديدة ، تتهيأ لها في ضوء السياق الذي تولد فيه المفهوم الجديد .

إذا رجعنا إلى مثال التناص ، نعاين أن المفاهيم البلاغية العديدة التي وظفها العرب مثل السرقات ، والأخذ ، والاقتباس ،،، يمكن أن يتضمنها هذا المفهوم جميعاً ، ويعطيها أبعاداً جديدة تبعاً للسياق الذي

تشكل في نطاقه . وينطبق الشيء نفسه على مفهوم " السرد العربي " كما أتصور . ذلك لأننا سنجد أنفسنا أمام استعمالات عديدة ، قديمة وحديثة ، لا رابط بينها ولا ناظم . نجد من بين هذه الاستعمالات : الأدب القصصي ، أدب القصة ، النثر الفني ، القصة عند العرب ، الحكايات العربية ،،، وما شاكل هذا من المفاهيم . ومعنى ذلك أننا عندما نقول مفهوماً جديداً ، فإن هذا المفهوم الجديد نوظفه ليكون مفهوماً " جامعاً " من جهة ، وليكون دقيقاً شاملاً من جهة ثانية .

٢ . ٤ . إن المفهوم الجامع يستوعب أشكالاً متعددة من الممارسات والتجليات النصية ، ويغطي تسميات عديدة ألحقت بتلك الأشكال وفي مختلف الحقب . وذلك على اعتبار أن التسميات السابقة كانت محدودة وضيقة عن الشمول ، أو كانت تحكمها رؤيات خاصة ، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع . إنه يرصد الظاهرة في كليتها ، ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها . ويغدو تبعاً لذلك قادراً على جعلنا ، في إطار توظيفه التوظيف المناسب ، نفهم الظاهرة بصورة أحسن وأوضح .

أما المفاهيم القديمة فإنها ، بسبب طبيعة تشكلها وطريقة توظيفها ، تصبح فهماً خاصاً وضيقاً ، كما أن دلالاتها تغدو محدودة ومكرورة ، بحيث لا تسهم في إضاءة الظاهرة ، ولا تعميق النظر إليها . وهذا حال العديد من الاستعمالات التي يمكن أن نمثل لها في حينها .

٢ . ٥ . إننا ، وإلى وقت قريب جداً - ولم لا نقول إلى الآن ؟ - نتحدث عن الرواية ، والقصة ، والمسرحية ، ونتحدث عنها جميعاً باعتبارها أنواعاً أدبية ، شأنها في ذلك شأن الشعر . ويبرز لنا ذلك

بجلاء من خلال مقرراتنا في الثانوي والجامعي . كما أن أنواع المجالات التي تحدد للجوائز العربية ماتزال تعتمد التقسيم نفسه . فهناك الشعر من جهة ، والقصة والرواية والمسرحية من جهة أخرى . إن هذه الأنواع ، وهناك مَن يستعمل بصددها مفهوم الأجناس (؟) أيضاً ، يتم التعامل معها باعتبارها تندرج مجتمعة ضمن مفهوم واحد جامع هو " الأدب ".

لقد انتبه العرب المحدثون إلى أن الأدب العربي متعدد الأنواع والفنون . وظهرت دراسات وأبحاث تتناول بعض هذه الأنواع منفصلة أو متصلة . نذكر من هذه الدراسات التي تتعلق بموضوعنا للاستئناس كتاب " قصصنا الشعبي " لفؤاد علي حسنين[١] ، و" الأدب القصصي عند العرب" لسليمان موسى[٢]،،، ومن الدراسات الجديدة نذكر كتاب " بناء النص التراثي "[٣] و" السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي "[٤] و" التراث القصصي في الأدب العربي "[٥] و"سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط "[٦]،،، وهناك العديد من الدراسات العربية التي باتت تثير في هذا الاتجاه من الاهتمام .

إن أغلب هذه الدراسات تتفق مجتمعة على أن القصص أو الموروث الحكائي العربي غني ومهم ويستدعي البحث والدراسة . وفعلاً عندما نعود الآن إلى ما تركه العرب في هذا المضمار سنجد أنفسنا أمام تراث مهم . هذا التراث أثار الانتباه إليه منذ عصر النهضة ، لكن ذلك لا يتناسب وما عرفه هذا التراث من إنتاج ضخم . لذلك لا يمكننا إلا أن نقول إن دراسة هذا التراث ماتزال قليلة ومحدودة . ومعنى ذلك أن بعض ذيول التصورات القديمة حول ما نسميه بالسرد العربي ماتزال تفرض نفسها بإلحاح . ومجمل هذا التصور أن هناك ديواناً وحيداً تركه العرب هو " الشعر "، وما عداه من الأنواع والفنون فلا يرقى إلى الشعر . ونعاين في هذا النطاق أن هناك بوناً شاسعاً بين التصور والواقع .

٢ . ٦ . في التصور : إن بعض الأقوال المأثورة يكون لها تأثير سحري في تاريخ الأمم والشعوب ، فتحدد من ثمة صيرورة الأمة بكاملها وتوجّه مسارها وجهة خاصة ، أحقاباً وأجيالاً . من بين الأقوال التي كان لها دور خاص في الثقافة العربية نجد تلك التي تقرر أن " الشعر ديوان العرب ". لقد فهمت هذه القولة فهما حرفياً خاصاً ، وصارت منذ أن أطلقت في صدر الإسلام تمارس ذلك التأثير السحري الذي وسم الثقافة والأدب العربيين بسمة خاصّة ظلت تلازمه أمداً طويلاً من الزمان . وبمقتضى ذلك انصبت الأنظار على الشعر ، وانصرفت أو كادت تنصرف عما عداه من الخطابات التي أنتجها العربي في تاريخه الطويل .

إن " السرد " واحد من تلك الخطابات التي تأثرت سلباً بآثار تلك القولة ، ونفوذها السحري ، فغدت بمنأى عن الاهتمام النقدي والتنظيري في المجهودات التي ترك لنا العرب من خلالها تراثاً مهماً وهائلاً . وبالمقابل ، وهنا مكمن المفارقة ، ظل العرب ينتجون السرد ويتداولون كل ما يتصل به ، ويندرج في إطاره من أخبار وحكايات وقصص وسير ...

لقد انصب الاهتمام على الشعر باعتباره ديوان العرب . لكن ديواناً آخر ظل يزاحمه المكانة نفسها على الصعيد الواقعي . بل إننا نجده في أحيان عديدة تبوأ مكانة أسمى ، سواء من حيث الإنتاج أو التلقي . نشير هنا باقتضاب إلى المساجلات التي تمت بصدد الشعر والنثر والمفاضلات التي أثيرت بينهما منذ القرن الثالث الهجري . لكن المعرفة الأدبية القائمة على التقليد الثقافي السائد لم توله ما يستحق من العناية والاهتمام . فظل أبداً مجالاً مُشرَعاً للإبداع وإن بقي يقابل بالإهمال ، وأحياناً بالازدراء . وهناك أدبيات كثيرة ومصادرات عديدة ونوادر تحكى حول القاص في مختلف المصنفات العربية القديمة(٧).

٢ . ٧ . في الواقع : رغم كل هذه المصادرات والنوادر ظل ذلك " الديوان " (أقصد السرد) فارضاً نفسه ، ومضماراً أصيلاً أبدع فيه العربي ، وعلى مدى عصور طويلة ، نصوصاً في منتهى البراعة والحس والجمال . ولقد وصل العديد منها إلى مستوى العالمية ، وصار إنتاجاً إنساني البعد والنزعة ، وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرفيع (نذكر هنا للتمثيل فقط ألف ليلة وليلة ، أو الليالي العربية كما تعرف بذلك في الغرب) .

إنها مفارقة حقيقيةً فعلاً . ذلك لأننا نجد الإنتاج ، حين يتعلق الأمر بالسرد ، مهماً وغزيراً ، ولكننا بالمقابل نجد " الثقافة العالمة " لا تضعه في صلب انشغالاتها في البحث والدراسة أمداً طويلاً من الدهر . لقد أنتج العرب " السرد " وما يجري مجراه ، وتركوا لنا تراثاً هائلاً منذ القدم (ما قبل الإسلام) . وظل هذا الإنتاج يتزايد عبر الحقب والعصور ، وسجل لنا العرب من خلاله مختلف صور حياتهم وأنماطها ، ورصدوا من خلاله مختلف الوقائع وما خلفته من آثار في المخيلة والوجدان ، وعكسوا عبر توظيفهم إياه جُلَّ إن لم نقل كل صراعاتهم الداخلية والخارجية ،،، كما تجسدت لنا من خلاله مختلف تمثلاتهم للعصر والتاريخ والكون ، وصور تفاعلاتهم مع الذات والآخر ...

٢ . ٨ . وإذا ما عرفنا السرد بأنه نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور ، وجعله قابلاً للتداول سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة ، ونظرنا في تاريخ الإنسان العربي وموقعه الجغرافي منذ القدم بين حضارات مختلفة ، لظهر لنا فعلاً أن الحضارة العربية لا يمكنها أن تقوم فقط على الشعر ، ولكن على السرد أيضاً . ونريد أن نغامر لنقول إنها قامت ، وبصورة أعم على

السرد . إن السرد ديوان آخر للعرب (ولنتذكر الأسمار والمجالس) ، بل وهنا يمكن أن أجلي مبالغتي ، وأقول إنه أهم وأضخم ديوان ، ولاسيما عندما نتبين أن جزءاً أساسياً من الشعر العربي ينهض على دعائم سردية .

٣ . الوعي بالسرد :

٣ . ١ . يفرض السؤال الثاني نفسه ، هنا ، بإلحاح . " لماذا نهتم به الآن ؟ ". وما جدوى العناية به وترهين الاهتمام به بعد أن قضى أعصراً كثيرة ، وهو مقصى من دائرة البحث ؟

هناك أسباب كثيرة لذلك في رأيي ، ويمكن أن أجملها من خلال سببين اثنين :

٣ . ١ . ١ . إن الأمم في كل حقبة من حقب تطورها مدعوة إلى تجديد النظر في تاريخها وتراثها بما يتلاءم وتصوراتها الجديدة وتطلعاتها الحديثة . وهذه المسألة ليست وقفاً على الأمة العربية دون غيرها . كل الأمم في كل مرة تعود إلى تاريخها ، وتعيد قراءته والنظر فيه بمنظور جديد ومغاير ، وفق ما تمليه عليها المعارف الجديدة التي حصلتها في مسيرتها ، وتبعاً للإلزامات والأمريات التي تفرض نفسها عليها في راهنها . وعندما ننظر الآن إلى التراث الغربي وكيف يتعامل معه الغربيون المحدثون ، وكيف يعيدون قراءته وفهمه فهماً جديداً وفي ضوء التطورات المعرفية الحديثة لظهر لنا أننا لسنا متميزين في هذا المضمار . إننا ومنذ عصر النهضة ، وإلى الآن ، وإشكالات التراث والحداثة والتاريخ تستقطب منا الاهتمام الزائد والمبالغ فيه . وستظل هذه الإشكالات مطروحة وفارضة نفسها ما لم يتم تجاوزها بالوعي العملي الذي يعمق رؤيتنا إلى ماضينا ، ويجدد طرائق تعاملنا معه .

٣ . ١ . ٢ . ليس المهم هو فقط في تجديد النظر في التاريخ وفي التراث . ولكن الأهم هو التطور في تقديم الإشكالات بالإجابة عنها ، وتحقيق التراكم المتحول إلى نوع بشأنها . ما وقع بالنسبة إلينا هو أننا حققنا تراكمات كمية لا نوعية ، وعمودية لا أفقية . وهذه المسألة لا تتعلق بالدرس الأدبي فقط ، ولكن بكل المجالات والحقول . إن الانتباه إلى السرد العربي ، والوعي به ، جزء من الأبعاد والمرامي البعيدة التي نريد تحقيقها من خلال إعادة النظر في تصوراتنا الأدبية القديمة وامتداداتها في عصرنا الراهن ، وتجديد رؤيتنا إلى الإنتاج العربي في مختلف مستوياته وتجلياته .

تسمح لنا إعادة النظر ، ويتيح لنا تجديد الرؤية ، بالتفكير في إشكالات جديدة ومغايرة ، وربطها بنظيراتها من الإشكالات التي ظلت تفرض نفسها ، وتحملنا على الوعي بها ، وترهين التعامل معها في سياق التحولات العامة والخاصة التي تحيط بها ، وذلك انطلاقاً ، مما نحن بصدده ، من :

أ .) اعتبار السرد العربي رديفاً للشعر العربي ، وأن شخصاً آخر يزاحم الشاعر المكانة هو " الراوي ". ومعنى ذلك أننا سنعطي لمظهر ووجه آخر من النشاط الثقافي العربي حضوره وحظوته من الاهتمام والوعي . هذا النشاط أو الإنتاج الذي ظل مغيباً ، ومهمشاً، ردحاً طويلاً من الزمان.

ب .) سيدفعنا هذا التصور إلى النظر في النصوص التي تركها لنا العرب، ونتناولها بصورة جديدة . ومعنى هذا أن العديد من المؤلفات والمصنفات العربية قرأناها سابقاً بمنظور معين ووفق رؤية خاصة ، ولكننا عندما نحاول الآن قراءتها في ضوء التصور الذي نسعى هنا إلى

تقديم عناصره الأولية والعامة ، سنجد أنفسنا أمام أفق مغاير للبحث والدراسة .

٣ . ٢ . نمثل لذلك بكتابين مشهورين في ثقافتنا العربية . أولهما " البيان والتبيين " للجاحظ . لقد تم التعامل مع هذا الكتاب بصورة خاصة باعتباره مصدراً بلاغياً أو نقدياً . لكن يمكن النظر إليه بصفته خزانة سردية أيضاً . وقس على هذا . وثاني الكتب " الأغاني " للأصبهاني . إنه ليس ديواناً للشعر العربي كما يتم الاشتغال به عادة ، ولكنه علاوة على ذلك ذخيرة للنصوص السردية واقعية كانت أو متخيلة . وآن الأوان للنظر في العديد من الإنتاجات العربية باعتبار ما تستوعبه من نصوص سردية غنية ومهمة . ومن خلال تجربتي الشخصية ، يظهر لي أنه لولا اهتمامي السردي ما كان لي أن أعود إلى العديد من المؤلفات العربية التي كنا نعتقد أنها تتصل بمجال ضيق لا تتعداه إلى غيره . إننا عادة ما نحنط أعمالاً بعينها ، بوضعنا إياها في خانة معينة ، ونرى أن التعاطي معها يخرج عن دائرة اهتمامنا . وبذلك نتصور أن هذه الكتب للبلاغي ، وتلك للفقيه ، وهذا للباحث في الشعر ، وسواها للمؤرخ أو المفسر ،،، في حين نلاحظ أن إعادة النظر هاته ، تتيح لنا رؤية مغايرة ، وتصوراً مخالفاً . وما قلناه عن البيان والأغاني يمكننا قوله ... عن كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والأخرويات والكونيات ،،، وكتب تعبير الأحلام... وسواها . هذا إلى جانب ما نسلم بأنها أعمال حكائية واضحة الملامح كالحكايات العجيبة والقصص والسير . ونتعامل مع هذه النصوص المختلفة سواء كانت لمؤلفين معروفين أو مجهولين ، وسواء كانت تنتمي إلى الثقافة العالمة أو الشعبية ، وفي الشعر أو النثر ، وسواء... مطبوعة كانت أو مخطوطة ...

٣ . ٣ . إن إعادة النظر بهذه الصورة إلى تراثنا السردي ، لا تتصل فقط بالرجوع إلى " الماضي " كما يحلو للبعض أن يلاحظ ، والاحتماء به، أو الابتعاد عن مشاكل العصر . إنها رجوع إلى " ماض " منسي ، ومغفل ، ومهمش . كما أن هذه العودة حين تتم من منظور جديد ، فإنها ترمي إلى تغيير رؤيتنا إلى الماضي ، وتوجيهها وجهة أخرى ، لا يمكنها إلا أن تسهم في تطوير رؤياتنا إلى النص العربي ، وتطوير أدواتنا وإجراءاتنا . " نعود " إلى السرد العربي باعتباره موضوعاً ، لأننا صادرناه ، فلم ندرسه بما يكفي ، ولم نضعه في نطاق الإنتاج العربي الذي اهتممنا به وركزنا عليه . وبهذه العودة تتغير طرائق تفكيرنا في الموضوع لأن ترهين هذا الموضوع بشكل جديد يستدعي كيفيات جديدة في البحث وفي التفكير . إذ لا يعقل أن نتعامل معه بالتصورات العتيقة نفسها التي ساهمت في تغييبه وعدم الالتفات إليه في فترات خلت . وذلك ما يمكن أن نتوقف عنده في السؤال الثالث ، وما يثيره بدوره من إشكالات .

٤ . تجديد الفكر الأدبي :

٤ . ١ . يتعلق السؤال الثالث بـ : كيف نتعامل معه ؟ إن هذا السؤال يرتبط بوثوق بالسؤال السابق ، ويشكل امتداداً له . إنه يبرر تلك العودة، ويحدد غاياتها ومراميها القريبة والبعيدة . إن سؤال الاهتمام بالموضوع (السرد العربي) يستدعي في الوقت نفسه تحديد أشكال التعامل معه ، وهو من ثمة يفرض علينا إشكالات جديدة .

٤ . ٢ . إن الجواب عن هذا السؤال يتولد بدوره عن التصورات التي

تحددت لدينا في محاولتنا الجواب عن السؤال السابق . وإذا كان الوعي بالسرد يحثنا على تدقيق الموضوع وترهين أشكال من الممارسات التي تم إغفالها ، فإن التعامل الجديد مع الموضوع نفسه يدفع في اتجاه تجديد فكرنا الأدبي ، ووعينا النقدي . ولرب متسائل يتساءل ، وما علاقة تجديد الدرس الأدبي بالسرد العربي ؟ ونبادر بالإجابة عن هذا الاعتراض بالتذكير بأن ترهين النظر في السرد سيغير نظرتنا إلى " الأدب " العربي بوجه عام . إن إدخالنا السرد إلى جانب الشعر في التصور ، سيدفع بنا بالضرورة إلى تجديد النظر في مجمل تصوراتنا التي تشكلت لدينا عن الأدب ، والتي ماتزال فارضة وجودها .

لقد تمت مع عصر النهضة إعادة النظر في آدابنا العربية تحت أمريات التحولات العميقة التي مست الوجود العربي ، وظهر مفهوم " الأدب العربي " (والذي هو بالمناسبة مفهوم جديد) . كما استدعت الضرورة ظهور " تاريخ الآداب العربية "، وتحديد الفنون ، وتصنيف الأنواع . ويبدو لنا ذلك بجلاء مع أعمال جورجي زيدان ، والزيات وطه حسين ،،، هذا التجديد لم يتطور ، ولم يتغير منذ ذلك الحين . نتحدث إلى الآن عن الأدب كما عُرف في تلك الحقبة وما تلاها ، ونحدد الأنواع بالصور التي تحققت في تلك الأعمال .

عندما نعود الآن إلى تلك الاجتهادات سنجدها تضفي على الأدب العربي الصور التي تشكلت لديها عن الآداب الأجنبية . لنأخذ أي كتاب عن الفنون الأدبية أو عن التيارات والاتجاهات ، سنجده يذكر الرومانس، والتراجيديا ، ويتحدث عن الرومانسية والواقعية ،،، وبصدد التاريخ للأدب العربي مايزال إلى الآن كتاب حنا فاخوري المرجع الأساس في تشكيل أي فكرة عامة عن الأدب العربي . ومعنى ذلك أن كل

القضايا والإشكالات التي خيض فيها في عصر النهضة ماتزال مطروحة وبنفس الرؤيات التي قدمت منذ أزمان . إننا لم نجدد تعاملنا مع " آدابنا " رغم أنها تتجدد بإطراد . وما حققته الرواية العربية من تطور خير دليل على ذلك .

٤ . ٣ . نقصد بتجديد فكرنا الأدبي إعادة النظر في كل ما انتهى إلينا قبل الوعي بالسرد بالصورة التي نحدد . وتبعاً لذلك تصبح إشكالات " القراءة "، و" النظرية "، و" المنهج " تفرض نفسها علينا بإلحاح . كما أن الأسئلة الأولية تصبح تشكل حجر الزاوية في أي تفكير أو بحث في الأدب . من هذه الأسئلة نطرح : ما هو النص ؟ ما هي أجناس الأدب العربي ؟ وما هي الأنواع التي يتضمنها كل جنس ؟ كيف يمكننا التأريخ للأشكال الأدبية العربية بطريقة جديدة ومغايرة ؟؟... وعندما نضع مثل هذه الأسئلة في صلب انشغالاتنا الأدبية ، فتلك البداية الفعلية لتفكيرنا الجديد في مختلف ما أنتج الإنسان العربي قديماً أو حديثاً . إن تجديد فكرنا الأدبي من خلال الأسئلة التي حاولنا طرحها ، يأتي استجابة لأمريات وعي جديد بالأدب العربي ، وقد جعلنا " السرد العربي " مكوناً أساسياً من مكوناته البنيوية والضرورية بل والحيوية .

بهذه الأسئلة التي نرى أنها عميقة وضرورية ، يمكننا أن ندخل من بوابة السرد العربي لشموليته وخصوصيته ، وأن نقتحم قضايا خاصة تتصل بالنص من حيث تكونه وتشكله وتطوره وآفاقه . وننتقل من ثمة إلى قضايا عامة من طبيعة أخرى تتصل بأجناس أخرى (مثل الشعر) ، وبأي نص أنتجه العربي في تفاعله مع محيطه وعوالمه المختلفة . وهكذا نتبين أن إدخال هذا المفهوم الجديد ، وهذا التصور الجديد كفيل بإعادة النظر في كل إبداعنا ، وكل ثقافتنا ، ولاسيما عندما

نسجل أن العديد من هذه النصوص ، والعديد من هذه الإنتاجات لم يتم الالتفات إليها أو التعامل معها لأسباب عديدة لا مجال للإفاضة فيها .

٥ . السرد العربي والسرديات :

٥ . ١ . إن مختلف القضايا التي حاولنا طرحها إلى الآن تستدعي منا أولاً وقبل كل شيء الوعي بضرورة البحث العلمي . ويبدو لي أنه بدون هذا الوعي لا يمكننا أن نعيد التفكير في السرد العربي ، ولا في مختلف ما يتصل به من إشكالات عامة وخاصة . تظهر الآن بين الفينة والأخرى دراسات عربية جديدة على صعيد المنهج للسرد العربي أو بعض تجلياته، كما أن هناك مقالات تبين عن الاهتمام ذاته . لكن نلاحظ أن التجديد على الصعيد المنهجي لا يعني دائماً تقديم مقترحات عملية للقراءة السردية الملائمة مادامت لا تقطع جذرياً مع التصورات التقليدية للأدب . صحيح هناك عوائق موضوعية وذاتية تحول دون التطور في إنجاز المطلوب والمبتغى . ولابد من العمل على تجاوز كل العوائق بالحوار والنقاش الضروري لتحقيق الغايات والمقاصد المتوخاة . وفي هذا النطاق أرى أن المفهوم الجديد الذي نتحدث عنه " السرد العربي " مايزال مغيباً باعتباره مفهوماً " جامعاً ". ويكفي الانتباه إلى عناوين الكتب التي أومأت إليه أعلاه ليظهر لنا ذلك بجلاء . إن الحديث مايزال يتم عن " النص التراثي " و" القصص العربي " و" الموروث السردي "، بل وعن " السرديات " ؟ والمقصود بها الإبداع السردي ، وليس العلم أو الاختصاص الذي يهتم بالسرد . إنه ليس الاختلاف الذي ينم عن رؤيات جديدة ، ولكنه الإطار الذي يبين لنا أننا نتعامل بأدوات جديدة ، ولكن بتصورات تقليدية .

٥ . ٢ . نرى ، من جهتنا ، أنه لا يمكننا أن ندرس السرد العربي كما درسنا الشعر العربي ، سواء على صعيد الرؤية أو التصور . لابد لنا من عدة جديدة ، ومن تصور ومن منهاجية جديدة . وما يستجيب لهذا الأمر في تقديري يتأتى لنا بوضوح من خلال " السرديات " كاختصاص علمي يهتم بالسرد . لا يعني ذلك أنني لا أرى ضرورة أو أهمية للنظريات السردية الأخرى في اقتحام مجال السرد العربي . إنني على العكس أدعو إلى ممارسة الخيار المنهاجي وحرية الأخذ بما يتناسب وأسئلة الباحث أو الدارس . وحين ألح على " السرديات " فإني أرى أنها الإطار الذي يمكنني من الإجابة عن الأسئلة التي أطرح .

٥ . ٣ . تسمح لي السرديات كما أتمثلها ، وكما حاولت تجسيدها من خلال مختلف كتاباتي بممارسة :

٥ . ٣ . ١ . الوصف العلمي الجزئي والدقيق ، والذي يتيح لنا إمكانية الوصول إلى معرفة تشكلات وتمظهرات السرد العربي المختلفة ، والوقوف على الخصائص والمميزات المتعددة ،،،

٥ . ٣ . . التصنيف : لا يقف الوصف العلمي على حدود الكشف عن السرد العربي وأهم تجلياته وخصائصه . إنه يفتح أمامنا آفاق ممارسة التصنيف ، حيث تفرض علينا مسألة الأجناس والأنواع نفسها بإلحاح . وذلك لإيماني بأن أهم التصورات المشكلة لدينا عن الأجناس الأدبية العربية مانزال فيها نستعرض نتائج النظريات الغربية .

يتجاوز الوصف والتصنيف حدود معاينة الظاهرية السردية العربية في تجلياتها المتعددة وفي تنويعاتها إلى ملامستها في أفق تطورها التاريخي ، وعلاقاتها بأنواع السرد الأخرى التي أنتجت خارج

الفضاء العربي (البعد المقارن). ومن حسن الحظ أن الاهتمام السردي العربي جاء بعيداً عن التصورات التقليدية للشعر ، وإلا كنا سنتحدث عن السرد الجاهلي والسرد العباسي ،،، وما شاكل هذا من التسميات التي صارت لصيقة بالشعر العربي . وصارت لها سلطة عليا وقاهرة ، وضد أي تجديد . وحين نتعامل مع السرد وفق هذا الأفق الجديد فإني أرى أنه سيدفعنا إلى إنجاز قراءات جديدة ، ليس فقط للتجليات السردية العربية المختلفة ، ولكن لكل أشكال الإبداع العربي ، بما فيها الشعر إذا ما أحسنا استثمار الجوانب المختلفة التي نحاول هنا ترتيبها ، سواء على مستوى الرؤية أو التصور أو المنهج ...

٥ . ٤ . لا يمكننا أن نتوقف فحسب عند حدود الجوانب الوصفية والتصنيفية ، أو التاريخية والمقارنة ، إذ لابد لنا من الاتصال بالأبعاد الدلالية والتأويلية المختلفة . ويسمح لنا هذا على الصعيد النظري بالانفتاح على علوم إنسانية أخرى في معالجة السرد العربي ، وخاصة الأنثروبولوجيا التي تساعدنا على الكشف على العديد من الزوايا المضمرة في البنيات الذهنية العربية ، وما شاكل هذا من العوالم التي ماتزال تستدعي منا البحث في مختلف ما يتميز به تاريخنا الحضاري والفكري ، والتي لم نقتحمها بعد بما يتلاءم وحاجياتنا المعرفية لكل ما يعتور المجال العربي بوجه عام وفي مختلف مستوياته ونواحيه .

٦ . تركيب :

إننا باعتبارنا " السرد العربي "، مفهوماً جديداً ، نريد أن ننظر إليه كذلك بصفته موضوعاً جديداً ، ولا يمكننا أن نشتغل به إلا بتصور جديد ،

ولمقاصد جديدة . إنه وهذه من بين إحدى أهم سماته ومميزاتـه ، بقدر ما يدفعنا دفعاً إلى الماضي ، والتاريخ ، لإعادة النظر فيهما من منظور جديد ومغاير ، يجعلنا ننفتح على العصر ، وعلى حاضرنا ، ولاسيما عندما نتبين أن العديد من الإنتاجات والإبداعات العربية الحديثة والجديدة، تعود إليه ، وتتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل ، إنها تحاوره حيناً ، وتحاكيه أحياناً ، وتعارضه أحايين أخرى . وهي في كل هذه الحالات تقدم لنا صوراً إبداعية بقدر ما تمتح من الماضي تكشف لنا عن امتداداته في العصر الراهن للوشائج الوطيدة المتصلة بالزمان ، والوعي به من لدن الإنسان العربي حالياً ومستقبلاً . ومعنى ذلك أننا ببحثنا في " السرد العربي "، لا ننعزل في الماضي كما يحلو للبعض أن يتوهم أو يتصور . إننا نتحرك في التاريخ ، وفي الحاضر ، أي بكلمة نعانق الزمان العربي في تشكلاته وتحولاته وصيروراته .

إن إدماج السرد العربي ضمن تصورنا للفن والأدب يجعلنا نتعامل مع واقع طالما أغفلناه . وحين ننتبه إليه الآن ، أو ندعو إلى التفكير فيه ، فالمطلوب أن يكون ذلك حافزاً لنا على التفكير والبحث بصور مغايرة لما انتهجناه دهوراً وأزماناً . وإذا ما نجحنا عن طريق الاهتمام والوعي بالسرد العربي أن نعيد النظر في مختلف تصوراتنا ، قديمها وحديثها ، ونقترح من ثمة طرائق جديدة للبحث والدراسة فذلك من أهم ما يمكن أن ندين به للسرد العربي : الديوان الذي بقينا نمارسه، ولا نعترف به ، والذي جاء ليتبلور ، ويتجدد مع أنواع سردية حديثة ، ولاسيما مع الرواية ، التي تنتزع صفة " الديوان العربي " الجديد ؟!...

تلك بعض السؤالات ، وما يتولد عنها من أسئلة . وتلك بعض الإشكالات التي حاولنا ترتيبها ، وتأطيرها ضمن هاجس عام يستولي

علينا باستمرار ، ومؤداه أن تجديد وتطوير واقعنا يرتبط بوثوق ، بتجديد طرائق تفكيرنا فيه ، وفي مختلف ما يتصل به من إنتاجات أبدعها الإنسان العربي في تاريخه ، وجسد من خلالها مختلف تمثيلاته وتمثلاته، وصعد من خلالها مطامحه وآماله .

هوامش :

(١) علي فؤاد حسنين : قصصنا الشعبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ .

(٢) سليمان موسى : الأدب القصصي عند العرب ، دار الكاتب اللبناني ، بيروت ، ط ٨ ، ١٩٨٣ .

(٣) فدوى مالطي - دوجلاس : بناء النص التراثي ، دراسات في الأدب والتراجم ، دار الشؤون العامة، بغداد

(٤) عبدالله إبراهيم : السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٢ .

(٥) أحمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو - سردية) ، منشورات ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٩٥ .

(٦) محسن جاسم الموسوي : سرديات العصر العربي الإسلامي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٧ .

(٧) سعيد يقطين : الكلام والخبر : مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ١٩٩٧ .



الترجمة والمصطلح

قراءة في إحدى مواد العدد (٢٤) من «علامات»

عبدالعالي بو طيب

لقد قرأت ، بشغف كبير ، مواد العدد (٢٤) من مجلة " علامات في النقد " فاستوقفتني ، بشكل لافت للنظر ، ترجمة الأستاذ محمد خير البقاعي لمقدمة كتاب - طروس - "palimpsestes" للباحث الفرنسي الرصين جيرار جنيت ، G. Genett[*] لا لأنها تتناول موضوعاً نقدياً على قدر كبير من الأهمية يرتبط بمسألة تعالق النصوص فيما بينها فقط. فتلك سمة عامة حرصت دائماً هيئة تحرير المجلة. برئاسة الأستاذ الفاضل عبدالفتاح أبو مدين على توفيرها في كل ما تقدمه من مواد ، دون استثناء ، وإنما لما أتاحته لي من فرصة طيبة لمناقشة قضية ، أعتقد أنها على قدر كبير من الأهمية ، تتعلق أساساً بالترجمة باعتبارها وسيلة من أهم وسائل التلاقح الثقافي وتحقيق التقارب الفكري المنشود بين مختلف الأمم والشعوب ، بعيداً عن الفوارق العرقية والدينية واللغوية ، مما جعل البعض يصر على نعتها بالخيانة الخلاقة (trahison créatrice): (خيانة لأنها تصنع الأثر في نظام مستندات - وهو في هذه الحال نظام مستندات لغوي - لم يتصور الأثر من أجله ، إلا أنها خيانة خلاقة لأنها تعطي الأثر واقعاً جديداً ، إذ تتيح له إمكانية تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع ، ولأنها تغنيه كذلك ، ليس فقط ببقاء ، بل وبوجود ثان أيضاً)[1].

لهذا لا نستغرب إذا ما وجدنا الدول المتقدمة توليها عناية خاصة في مخططاتها التنموية ، وتخص الجهات المهتمة بها باعتمادات كبيرة ، اقتناعاً منها بدورها الأساسي في تحقيق التقدم المرغوب .

ولعل القفزة النوعية الكبيرة التي عرفتها الحضارة العربية في القرنين الثاني والثالث الهجريين ، بفضل حركة الترجمة ، أكبر دليل على صحة ما نقول .

ولتتمكن الترجمة ، طبعاً ، من تحقيق أهدافها ومراميها ، على الوجه المطلوب ، لابد من مراعاة عدة شروط ضرورية لضمان انتقال سليم وأمين لروح النص المترجم من لغته الأصلية للغة المستقبلة. سأقصر حديثي ، هنا ، بالمناسبة على واحد منها لارتباطه المباشر بموضوع الحديث ، يتعلق الأمر بمسألة المصطلح ، وما تطرحه على المترجم من صعوبات جمة ، إن على مستوى الضبط الدلالي ، أو على مستوى الاشتقاق اللغوي ، تتطلب منه بذل جهود مضنية لإيجاد المقابل العربي المناسب للمصطلح الغربي ، بعيداً عن أي لبس أو اضطراب من شأنهما الحيلولة دون تحقيق الأهداف العلمية المرجوة من وراء الترجمة.

وهذا ما استشعره الأستاذ محمد خير البقاعي بحسه النقدي المرهف ، وحرصه العلمي الدقيق ، فنبه في هامش ترجمته إلى أن : (المصطلحات ليست نهائية ، وإنما هي معروضة لقراء - علامات - ويرجو المترجم أن يتلقى أي اقتراحات أخرى سواء على صفحات علامات أو على عنوانه)[٢].

دعوة كريمة صادفت رغبة ملحة في نفسي ، فلبيتها في شكل حوار علمي ، علني صريح ، على صفحات مجلة - علامات -.

وقد اخترت هذا المنحى لاعتقادي الراسخ ، أولاً ، بأن القضية المطروحة للنقاش ، قضية عامة تتجاوز ما هو شخصي ، ولرغبتي

الملحة ، ثانياً ، في إعطاء هذا الحوار صبغة موضوعية عامة ، مفتوحة في وجه كل الباحثين والمهتمين ، بغية إيجاد حل توافقي معقول ومقبول، يجنبنا مغبة معضلة فوضى المصطلحات التي يعاني منها مشهدنا الثقافي عامة ، والنقدي منه على الخصوص . معضلة تكفي إطلالة سريعة على ما يكتب وينشر يومياً على صفحات المجلات والجرائد للوقوف بالملموس على أبعادها الخطيرة(*).

خصوصاً والمصطلح النقدي ، كما يعلم الجميع لبنة أساسية من لبنات قيام نقد أدبي جاد وفعال في مقاربة النصوص الإبداعية . إلى جانب المنهج ، نظرا لما له من دور حاسم في ضبط المفاهيم ، وتوضيح الرؤى ، ضماناً للحد الأدنى المعقول من الموضوعية، وتيسيراً للتواصل المطلوب بين المهتمين والباحثين ، ولعل هذا ما جعل المنظرين يشترطون فيه الوضوح والضبط والوحدة ، بدونها تفقد المصطلحات قيمتها الإجرائية ، وصرامتها العلمية . لتتحول بالتالي لكلمات عادية : (فالمصطلحات كلمات محددة تحديدا دقيقاً ، يعبِّر بواسطتها كلُّ علم عن المفاهيم المفيدة له)(٣). وهو ما يعني ، بعبارة أخرى ، أن المصطلحات كلمات اكتسبت في نطاق تصورات نظرية معينة ، دلالات ومعاني محددة، حرمت بموجبها من حق الانزياح الدلالي المباح للكلمات العادية تفادياً لكل اضطراب تواصلي محتمل .

وهذا ما لا يتوفر ، للأسف الشديد في معظم كتاباتنا النقدية العربية الراهنة ، لأسباب عديدة ومتشعبة ، بعضها ذاتي وبعضها موضوعي ، يعنينا منها واحد في هذا المقام لارتباطه المباشر بموضوع حديثنا الحالي ، يتعلق الأمر بما يمكن تسميته بظاهرة غياب التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات . سواء داخل الوطن العربي الواحد ،

أو بين مختلف الأقطار العربية ، لدرجة يشعر معها القارىء ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة ، أن كل باحث أصبح يشكل "مدرسة نقدية " قائمة بذاتها ، معزولة كلياً عما يجري حولها في "المدارس " الأخرى ، رغم اعتمادهم جميعاً على خلفيات مرجعية نظرية غربية واحدة مشتركة ، الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في مضانها ولغاتها الأصلية أيسر بكثير في بعض الأحيان من الاطلاع عليها في ترجماتها العربية . نظراً للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة المصطلحات النقدية ، وهذا ما يحول حتماً دون تطوير معارفنا العلمية . ويجهض بالتالي كل الجهود المبذولة في هذا الاتجاه .

وإذا كانت مسؤولية التنسيق تتوزعها ، كما هو معروف ، عدة جهات ، مؤسساتية رسمية ، كمكاتب تنسيق التعريب والمجامع اللغوية(*) . فإن هذا ، مع ذلك ، لا يعفي النقاد والباحثين من بعض المسؤولية ، نظراً لما يطبع جهود بعضهم العلمية ، من فردية . قد تصل أحياناً حد الأنانية ، تجعلهم يتنكرون ، بقصد أو بدون قصد ، لجهود زملائهم السابقة والمعاصرة في هذا المجال ، مما يحول دون ترسيخ أعراف علمية سليمة قائمة على التعاون البناء ، الرامي لتحقيق التراكم المعرفي الضروري لتطوير عجلة البحث العلمي ، والدفع بها إلى الأمام، تماماً كما عبر عن ذلك أحد الباحثين بقوله : (ومرد ذلك ومرجعه - أي غياب التنسيق - إلى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي ، واختلاف ثقافاتهم ، ثم انقطاع ما بينهم ، بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق ، ولعل شيئاً من إيثار العناد أن يكون من وراء هذا التعدد والاختلاف ، إذ أن كل فئة - وهذا من دواهي الأمور - تنطوي على

شعور بأنها أحق بأن تتبع ، وأنها من ثم لابد أن تبدع لنفسها مصطلحاً خاصاً بها .

لا يهمنا بعد ذلك أوافق هذا المصطلح الدقة ، أو لم يوافق ، وواضح أن ليس من وراء مثل هذا الاختراف كبير نفع للعلم ، لأنه قد جاوز العلم منطلقاً وغاية له)[٤].

نفس الرأي تقريباً عبر عنه باحث آخر ، لكن في مجال السرديات هذه المرة ، يقول : (الملاحظ هو أن الأعمال السردية العربية تفتقد إلى ما يعطي لمختلف هذه الأعمال قيمتها الخاصة . ويحقق لها مصداقيتها ، ذلك لأنها ظلت في أغلب الأحوال عبارة عن اجتهادات ذاتية أو فردية ، وعمل كل دارس أو مترجم يتم بناء على رؤية صاحبه أو اقتناعه . الشيء الذي طبع هذه الانجازات بالاختلاف القائم على الخلاف، والتعدد الذي قد يصل حد التسيب ، فلا حوار بين المشتغلين بالسرد العربي ، ولا رؤية توحد الاهتمام ، ولا لقاء بينهم لتوحيد لغتهم، أو مناقشة اصطلاحاتهم ، التي هي في أغلب الأحيان مقابلات لما يوجد من مصطلحات غربية)[٥].

ليس القصد من هذا الكلام ، تحميل الأستاذ الفاضل محمد خير البقاعي مسؤولية ما تعرفه الساحة النقدية من فوضى على مستوى المصطلح ، فتلك مسؤولية عامة مشتركة ، كما أسلفت ، يتقاسمها الجميع ، مؤسسات وأفراداً . وهذا ما دفعني لطرحها علانية على صفحات مجلة – علامات – الغراء . غير أن لي ، مع ذلك ، ملاحظة خاصة على الأستاذ البقاعي استسمحه في عرضها ، وتتمثل أساساً في كونه رغم إحساسه بالصعوبات التي تعترض الباحث في ترجمة

المصطلحات الغربية ، وترحيبه ، بالتالي ، بكل المساعدات والاقتراحات الممكنة في هذا المجال ، لم يحاول للأسف الشديد الاستفادة من الجهود السابقة ، رغم اعترافه الصريح بالاطلاع عليها : (إن هذا الكتاب المهم لم يلق الاهتمام الذي يستحق ، مع أن ما قدمه جنيت فيه صار مورداً ورده كل الذين يهتمون بالعلاقات النصية ، وخصوصاً في النص السردي، ونجد أثره واضحاً فيما كتبه سعيد يقطين في كتابه : (انفتاح النص الروائي ، النص ، السياق)[٦].

وهو ما يعكس مفارقة غريبة في موقف الأستاذ الفاضل تدعو للاستغراب ، بحيث في الوقت الذي يرحّب فيه بالمقترحات اللاحقة ، نجده يعرض عن المقترحات السابقة .

لا أريد ، طبعاً ، بكلامي هذا مصادرة حق الباحثين الشخصي المشروع في الاجتهاد ، ووضع المقابلات التي يرونها مناسبة للمصطلحات الغربية ، بقدر ما أريدهم أن يتقيدوا في ذلك بضوابط وشروط علمية صارمة ، تضع حداً للفوضى العارمة الحالية ، وتضفي على جهودهم في الوقت نفسه ، فعالية ومصداقية أكثر ، كأن يلاحظ الواحد منهم ، مثلاً ، اضطراباً أو لبساً في مقابلات زملائه السابقين أو المعاصرين فيبادر لتصحيحها وتصويبها بما يتلاءم والمقتضيات العلمية الضرورية لذلك .

أما فيما عدا هذا ، فلا أرى مبرراً معقولاً لإضاعة الجهد والوقت في إيجاد مقابلات جديدة لمصطلحات غربية تنضاف للمقابلات القديمة ، وتضايقها في الاستعمال .

مرة أخرى ، أجدد شكري الحار والصادق لهيئة تحرير مجلة

"علامات " برئاسة الأستاذ الفاضل عبدالفتاح أبو مدين على حسن التعاون ورحابة الصدر ، وأملي أن يكون صدر الأستاذ المحترم محمد خير البقاعي أرحب ليستوعب ملاحظتي في بعدها الموضوعي العام . بعيدا عن كل حساسية شخصية ضيقة من شأنها تحريف خطابي عن هدفه العلمي النبيل .

الهوامش :

(*) محمد خير البقاعي : أضواء على النص المترجم ، مجلة علامات في النقد . الجزء الرابع والعشرون ، المجلد السادس ، يونيه . ١٩٩٧ .

(١) روبير اسكاربيت : سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة وتمهيد : آمال أنطوان عرموني ، سلسلة زدني علماً ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ ص : ١٥٣ .

(٢) محمد خير البقاعي : ترجمة مذكورة ، مجلة علامات في النقد ، الجزء الرابع والعشرون ، ١٩٩٧. ص: ١٥٢ .

(*) للوقوف على بعض مظاهر هذه الوضعية يكفي الاطلاع على دراسة الأستاذ : أحمد محمد ويس : الانزياح وتعدد المصطلح ، مجلة عالم الفكر ، المجلد الخامس والعشرون ، العدد الثالث ، يناير – مارس . ١٩٩٧ .

(٣) انظر : : J. dubois et autres : Dictionnaire de linguistique, éd larousse. 1973. p. 486. -

(*) يراجع بخصوص ذلك :

– مجلة عالم الفكر ، المجلد التاسع عشر ، العدد الرابع ، يناير – فبراير – مارس ١٩٨٩ .

– مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بفاس ، عدد خاص ، رقم ١٩٨٨/٤ .

(٤) أحمد محمد ويس : مقالة مذكورة ، مجلة عالم الفكر . المجلد الخامس والعشرون العدد الثالث ، يناير – مارس ، ١٩٩٧ . ص : ٥٨ .

(٥) سيد يقطين : نظريات السرد وموضوعها في المصطلح السردي ، مجلة علامات المغربية ، العدد : ١٩٩٦/٦ ص : ٤٥ .

(٦) محمد خير البقاعي : ترجمة مذكورة : مجلة علامات في النقد ، الجزء الرابع والعشرون ، ١٩٩٧ . ص : ١٣٤ .

للإشارة فقد صدر للأستاذ سعيد يقطين كتاب جديد بعنوان : الرواية والتراث السردي ، عن المركز الثقافي العربي . ١٩٩٢ . يستلهم فيه الأفكار الواردة في كتاب جيرار جينيت السابق الذكر، ويقدم مقابلات عربية لمصطلحاته النقدية .

• • •

في شعرية الفاتحة النصيّة

حنّا مينة نموذجاً

في ثلاثية : بقايا صور - المستنقع - القطاف

جليلة الطريطر

II - تمهيد نظري في الفاتحة - النصيّة :

(١) تعريف الفاتحة النصيّة[١]:

إن القول بأن النص الأوّليّ كتلة واحدة غير قابلة للتجزئة أصلاً لأنّه كيان لغويّ متفاعل العناصر يكوّن نسيجاً متلاحماً متشابك الخيوط لا ينفي إمكانيّة القول في ذات الوقت بتوفّره على مواطن في غاية الحساسيّة بالقياس إلى الكلّ الذي يمثّله بحيث تغدو هذه المواطن نتوءات بارزة في هيكل النصّ تنبىء بكونها المحلّ الذي تنهض منه وتتحقّق فيه مجموعة من التفاعلات النصيّة الحيويّة القادرة وحدها على الدّفع به قدماً إلى الأمام وإرشاد القارىء إلى كيفيّات وضروب تصريف رموزه وإشاراته نحو تصوّر ستراتيجيّ يضمره ويخطّط له فاعل حيويّ خفيّ هو ذاك الّذي شاع الاصطلاح عليه اليوم - سيما إثر تفشّي تصورات النظريات الحديثة التي عنى أصحابها[٢] باستقصاء جماليّة التلقي الأدبية Léthétique de la reception. بالكاتب أو المؤلف المضمّن[٣] L'auteur impliqué .

إنّ ما اصطلحنا عليه في هذا البحث بالفاتحة النصيّة (INCIPIT) يعدّ مفصلاً رئيسياً في جسم النصّ الكلي وأحد أبرز المواضع - النصيّة الّتي أولاها ويوليها إلى اليوم أبرز النقّاد المعاصرين ما تستحقّه من عناية وبحث معمّقين والمقصود إجمالاً بالعبارة

الاصطلاحيّة التي ذكرنا : الحكي الافتتاحي الذي هو محلّ ابتداء السرد ولحظة الانباء بكيفيات انبثاقه وتشكّله وفقاً لخطّة فريدة من نوعها لا يمكنها أن تطابق تطابقاً تاماً أيّ فاتحة - نصيّة أخرى لأنّها لحظة تأسيس بكر لأصالة كيان لغويّ طريف ، قائم بذاته ولا يمكن اعتباره مع ذلك شاذّاً أو منقطع الصّلة بغيره من النّصوص - الفواتح الأخرى السابقة عليه في الزمن أو المعاصرة له كما سنرى .

وقد رأى النّاقد - Andrea Del Lungo[٤] - أنّه من الأنسب اعتبار الفواتح النصيّة مناطق نصيّة ستراتيجيّة يتمّ منها العبور إلى مختلف مسالك النّص التخييليّة وفي ذلك يقول النّاقد المذكور : " إنّ الفاتحة النصيّة قطعة نصيّة تبدأ من العتبة المفضيّة إلى التخييل (وتفترض إسناد الكلام إلى سارد خياليّ يوازيه متقبّل سردي[٥] يصغي إليه ،هو الآخر متخيّل) وتنتهي بحدوث أوّل قطيعة هامّة في مستوى النّص "[٦] تبعاً لهذا التّعريف يستخلص صاحب المقال الذي اعتمدنا أنّ الفاتحة - النصيّة باعتبارها موضع عبور في النص أو معبرا ستراتيجياً أنّه يراد منها التوجيه والتأثير كما أنها النقطة المركزية - Un Point cardinal يمكن أن نرصد من خلالها علائق كنائية Relations metonymiques بإمكانها أن تصلّ نصّا بعينه بغيره من النّصوص الأخرى وأن تجعل منه في نفس الوقت محلاً أدبيّا فذّاً إليه ستتطلع حتماً نصوص لاحقة به وهي تلك التي لم تنشأ بعد .

من الواضح من خلال ما ذكرنا أنّ الحقل الروائيّ التخييليّ كان في واقع الأمر هو المجال الذي انطلق منه النّقاد لدراسة الفواتح - النصيّة والتنظير لحدودها ووظائفها الإبلاغيّة والشعريّة لذلك نعتبر أنّ إجراء هذا المفهوم وتطبيقه على حقل آخر مختلف عن التخييل الرّوائي

وهو الحقل السيرذاتيّ يمكن أن يكون عاملاً على توسيع دائرة المادّة النقديّة الحاصلة وإثرائها سيما بتطبيقها على مدوّنة سير ذاتيّة عربيّة هي اليوم في أشدّ الحاجة وأمسّها إلى العناية والاهتمام نظراً لقلّة المهتمّين المتخصّصين عندنا بهذا اللّون من الإنشاء ، ولما لمسناه ثانياً في أدبنا السيرذاتي العربي الحديث منه والمعاصر من طرافة وعمق لا يقلاّن عماّ خبرناه منهما في المدوّنات الأجنبيّة . ولهذا الغرض اخترنا موضوعاً لبحثنا[٧] ثلاثيّة حنّا مينة الممتعة (١) بقايا صور - (٢) المستنقع - (٣) القطاف .

(٢) - حدّ الفاتحة - النصيّة وكيفيّات تعيينها ؟

إنّ أعسر ما يمكن أن يأرق له النّاقد المشتغل على الفواتح - النصّية هو بلا شك مشكل ضبط الحدّ الذي يتعيّن وضعه والوقوف عنده كحدّ أقصى لهذه القطعة النصيّة بحيث يصبح تجاوزه دخولاً فيما ليس من هذه القطعة والتحاماً بأجزاء نصيّة أخرى يمكن أن نجد لها من المبرّرات النقديّة ما به تنفصل عنها وإذ كان ذلك لا ينفي أصلاً - كما قلنا - ضرورة القول بتداخل بنى النصّ ببنى النّصوص كلّها . تداخلاً عضوياً فعّالاً ورغم دقة هذه العملية وضرورة قيامها شأن كل عملية نقدية مبدعة على الحسّ أو الحدس النقدي الشفيف الذي يجعل من اجتهادات الناقد شيئاً لا يقل قيمة عن الأحكام والمقررات النقدية المقنّنة ما قبليّا فإننا لم نعدم بفضل بعض من هذه الممارسات التطبيقية الرائدة الوقوف على مجموعة من الشروط أو المعايير التي يمكن الاهتداء بها - وإن إلى حدّ ما - لضبط المقاييس التي من الممكن أن تفصل بين الفاتحة - النصيّة وسائر النّص ومن أهمها نذكر بعض العلامات التّالية

كأن يوجد المؤلف في نصه بعض الفواصل أو الرموز الكتابية Signes Graphiques التي توحي بنقلة نوعيّة في مستوى العبور من الافتتاح إلى ما بعده وقد نجد في حالات أخرى تخصيصاً لبياض أو لفراغ من شأنهما أن يفصلا بين البداية النصيّة وما يليها فصلاً ضمنيّا . وبالإضافة إلى مثل هذه الرموز الخطيّة التي ذكرنا يمكن للكاتب أن يلجأ إلى طرائق أخرى أكثر وضوحاً وصراحة وذلك عندما تمحّض بعض سياقات السرد للإعلان عن نهاية البداية في صيغ أو كلمات لافتة للإنتباه من نوع (هكذا إذن – وأخيراً – و بعد هذه المقدمة ..) وقد تحدث أحياناً تغييرات سردية أخرى ، تقنية بالخصوص وذلك كتغير الصوت السردي Voix narrative أو حدوث نقلة في التبئير (Focalisation) ، أو خروج من أسلوب السرد إلى أسلوبي الوصف أو الحوار أو تغيير في زمنيّة القصّ كقطع مجرى السرد عن طريق الارتجاع أو الاستباق .

إنّنا نرى أنّ إشكالية تعيين حدّ الفاتحة – النصيّة من أهمّ القضايا التي يمكن طرحها في مثل هذا الاختصاص الذي يعنى بأسلوب الكتابة السيرذاتيّة ذلك أنّ هذه القضيّة إلى جانب كونها تمثل في الحقل الروائي مبحثاً نقدياً هاماً يتّصل بالتركيبة الوظائفيّة للسرد وكيفيات تفكيكها إلى بنى دلالية دنيا فهي بالنسبة إلى الخطاب السيرذاتي تتجاوز هذا المستوى وتحيل على قضيّة يرتبط فيها البناء السيميائي والدّلالي للسرد بقضيّة الوجود الذّاتي الباحث في هذا المشروع عن إنشاء نقطة سرديّة مركزيّة منها ينبع المشروع كلّه وإليها تردّ تفاصيله والتصوّر الذي عليه يقوم(٨).

إنّ أخطر سؤال يبدأ المترجم عن ذاته بطرحه على نفسه وعلى قارئه هو سؤال عن اللّحظة الأولى التي يمكن أن ينهض منها وعيه بأناه

وبالعالم المحيط به وكيف يمكن لتلك اللّحظة - اللغز أن تتشكّل في خطاب لغويّ متنام يكشف عن رؤية متكاملة ويتمّ من خلالها رصد مغامرة الذّات واكتناه معناها وهكذا تصبح لحظات تمفصل الخطاب وتشكّله لغوياً وأسلوبياً هي عينها لحظة تمفصل التجربة السيرذاتية ، وتمشهدها إزاء ذاتها والعالم .

إنّ النصوص كلّها إذن وخاصة منها تلك التي نعتبرها من قبيل النّصوص المرجعيّة كالنّص السيرذاتي مثلاً لا تفتأ تطرح على نفسها في مرحلة تشكلها بإلحاح مستمر قضية الحدّ Frontiére التي من شأنها أن تصنع منها كياناً نصيّا متميّزاً بذاته قائماً على نسق تحديديّ un systéme démarcatif يمكن للنّاقد أن يقتفي آثاره الصريحة أو المضمرة في سياق الخطاب ، وهو ما أشار إليه لوري لوتمان Louri Lotman بمصطلح الإطار - Cadre - وهو يقصد ذلك الحدّ الفاصل بين اللاّنص والنّص بين العالم اللّغوي . اللاّمتناهي وعالم النّص الأدبي المتناهي .

وقد ذهب بعض النّقاد[٩] إلى القول بأنّ النص - وبالأخص فاتحته - ينشأ من العدم المحيط به وينبثق فجأة من غياهب المجهول ويستوي وجوداً لغوياً مستقرّاً من خلال إمكانيات لا سبيل إلى حصرها يتيحها نظام اللّغة أو اللّسان في احتكاكه بلحظة الإبداع المتميزة .

تبعاً لهذا التصوّر يمكننا أن نستخلص أنّ لحظة البدايات هي من أعسر وأشقّ لحظات الإبداع الفنيّة لأنّها لحظة الاعتباط القصوى التي يخرج فيها النص من طور الإمكان إلى طور الإنجاز وفق نواميس وشروط ليست دائماً قابلة للفهم والتقتين المدركين .

إنّ الفاتحة النصية هي السيرة الذاتية : هي لحظة انفجار في

متابعته والتحامه بنشأة الذات المتفكرة وصيرورتها لذلك فهي أيضاً لحظة اعتباطية قصوى ومن كيفيّات تخلصها من اعتباطيتها تلك وأشكال التحامها وانفصالها عن نماذج نصيّة سائدة يتحدد الأفق الشعري لكل ما ينشأ من فواتح - نصية جديدة في عالم هذه الكتابة المتميّزة وعلى ذلك فكلّ بداية هي أيضاً لحظة اتصال حسية بين باث (المؤلف) ومتقبّل (القارىء) تتحوّل إلى علاقة حواريّة une relation dialogique بنّاءة عبر آليات القراءة وكل الشروط التي تستوجبها .

إنّ القارىء بما يتوفّر لديه من كفاءات معرفيّة وأدبيّة هو في مثل هذه الحالة الكفيل الوحيد بتحقيق شعريّة النص المضمنة في نسيجه عبر اقتنائه وتركيبه لرموز النص المنسقة لستراتيجيته التوجيهيّة وهو حرّ بعد ذلك في أن ينحاز إلى إغراء النّص أو أن يرغب عنه .

(٣) - وظائف الفاتحة النصيّة :

إنّ لحظة البداية لحظة حرجة دقيقة كما أسلفنا لأنها تؤسّس لشرعية النص وطرافته تكتنفها من جهة تخوّفات الكاتب ومعاناته الإبداعيّة ومن وجهة أخرى ما قد يتوقّعه من أحكام مختلفة يصدرها القارىء على عمله تتراوح من التنويه والإعجاب إلى الإعراض والازورار لذلك كان لزاماً والحال هذه أن يسمو محلّ الافتتاح إلى مرتبة الإقناع بالأثر الفني وأن يؤسس لاستراتيجيا إغرائية قادرة على إثارة اهتمام القارىء وشدّه بكل أساليب الترغيب المتاحة إلى متابعة العمل الأدبي من ألفه إلى يائه علماً بأنّ كل لحظة في زمن القراءة يمكنها مع كلّ كلمة وكلّ جملة أن تستمرّ أو تنقطع وهذا يعني أنّ ستراتيجيا

الترغيب ليست حكراً على الفاتحة النصية وحدها ولكنها لا تنشأ مع ذلك إلاّ منها ففشل البداية لا يمكن له مطلقاً أن يضمن متابعة القراءة في حين أن نجاحها قلّما يؤول إلى انتكاسة وعلى ذلك أمكننا أن نقول بأنّ أولى وظائف الفاتحة - النصية وأوكدها هي ما يعبر عنه بالوظيفة الإغرائية - Fonction séductive - والإغراء هنا هو ظاهرة نصية تحيل مادياً على تقنيات أو ستراتيجيا إغرائية يعسر حصر أشكالها وإن أمكن أن نعيّن البعض منها كالإلغاز والإضمار في مستوى تعليق بعض الدلالات الرئيسة لفهم المراد وتنويع عقود القراءة التي ينهض عليها الخطاب وذلك بمخالفة البعض الشائع منها مثلاً ومفاجأة القارىء بالانزياح عنه .

إن الوظيفة الإغرائية تعمل إذن على حفز اهتمام القارىء وحمله على الانتباه (وظيفة انتباهية) المتواصل ضمن ستراتيجيا توجيهيّة إغرائية يمكن بفضلها الحفاظ على الديمومة التواصلية وتأمين عدم انقطاعها لأنّ مثل هذه الستراتيجيا هي التي تخلق جواً من الرغبة المستمرة تعضدها في ذلك كفاءة القارىء التي بدونها يتعذّر تجسيد إمكانيات النص الإغرائية المتلبّسة بنسيجه[١٠] إلى جانب الوظيفة الإغرائية يمكن أن نتحدّث عن وظيفة ثانية تنميطيّة - - Fonction Condifiante - ومعنى ذلك أن دور الفاتحة - النصية البديهي والأول هو افتتاح النص وكل افتتاح يعني بالضرورة التعريف بالخطاب من حيث هو خطاب أو عقد تلفّظ من نوع خاص يتمّ إمضاؤه بين الكاتب والمتقبّل ، هذا العقد تحدد صورته ونوعيته إلى حدّ كبير كيفيات تلقّي النصّ الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل لذلك عادة ما تتضافر جملة من المعطيات النصية على إيضاح سنن الخطاب وبلورتها باعتبار أنّ كلّ خطاب هو نمط تواصلي من نوع خاص يستدعي تفكيكاً متميزاً هذه

المعطيات التي ذكرناها كثيراً ما تحوّل الخطـاب إلـى كـلام عـن الكـلام أي إلى شرح وتعليق صريحين لنمطه وسننه[١١].

وقد تظهر أحياناً أخرى هذه المعطيات المذكورة في صـورة إشـارات نصيّـة واضحـة إو إيحـاءات أسـلوبيّة تحيـل علـى جنـس النّـص ونواميسه وتبرم في ذات الوقت من خلال ذلك عقد قراءة مع قارىء قادر على أن يصنع للنّص أفق انتظار يميّزه عن غيره من النّصوص المشاكلة له وذلك أثناء قراءته لـه بـالفعل وهـذا يعنـي أن الوظيفـة التنميطيّـة مـن شأنها أن تعادل أو توازن بين سنن الخطاب المستقرّة فيـه بحكـم انتمائـه إلـى أحـد أجنـاس الأدب ومـا بـه ينشـق وينـزاح عـن تلـك السـنن ليجـدّد الجنس الذي إليه ينتمي ويؤسس لفرادته .

أمّـا الوظيفـة الثالثـة فتعـرف بالوظيفـة الإخباريـة Fonction informative والمقصود هو تحديد الفاتحة - النصية لأفق النـص الدلالـي أي لما عنه سـيتحدّث وفـي هـذه الحالـة تضحـى الدلالـة النصيـة صياغـة لغوية لعالم محكي تمتـدّ أصولـه إلـى معرفـة واقعـة خـارج دائـرة اللغـة والنص متجاوزة لهما معـاً ومـا ذلـك إلاّ لأن الإخبـار عـن العـالم المحكـي باللغة لا يمكنه أن يصدر إلاّ عن معرفة ما قبليّة بالعالم[١٢].

وقد رأى A. D Lung أنّه بالإمكان تفصيل الوظيفة الإخبارية إلـى وظائف ثلاث متفرّعة عنها وهي " الوظيف الدلالية " وموضوعها ما عنه يتحـدّث الحكـي الافتتـاحي " الوظيفـة السـردية .. التنسـيقية " " Fonction métanarrative "[١٣] التـي تحيـل علـى كيفيّـات تنظيـم الـرّاوي للعمليـة السردية وتنسيقها وأخيراً الوظيفـة التكوينيّـة (F. constitutive) ، ويـراد بها الإحالة على عناصر التخييل كما يتم توظيفها في العمل الأدبيّ ، هـذه

الوظائف الثلاث تختلف في مستوى تفاعلاتها النصيّة ودرجات تآلفها وانسجامها من فاتحة - نصيّة إلى أخرى وعن كلّ ذلك ينشأ ما يعبّر عنه بالضغط الإخباري العام للظاهرة الافتتاحية ويمكن أن نرمز إلى هذه الوضعيّة الاخبارية بما يلي :

الإخبار النصي (١٤)

إشباع إخباري ←————————

إمساك إخباري ————————→

أخيراً الوظيفة الرّابعة هي الوظيفة الدّراميّة (F. Dramatique) والمقصود هو كيفيّات انطلاق الحكي أي نوعية النقطة الصفر التي منها ستنهض الحكاية وبالقياس إليها ستحدّد الأحداث المحكيّة كأن تكون سابقة عليها أو لاحقة لها في مجرى السرد ومنطقه المفترض . إنّ البدايات أنواع فمنها ما يبدأ بأحداث هامشية أو ثانويّة ومنها ما يبدأ من لحظة حكائية حاسمة كأن تكون لحظة صراع أو أزمة يعرضها السرد على القارىء ثمّ يعود إلى تفسير حيثياتها وأسبابها فيما بعد مثل هذه البداية تعتبر من البدايات الأكثر توتّراً ويشار إليها في الاصطلاحات النقديّة الأجنبيّة بعبارة : " INCIPIT IN MEDIA - RES ".

III - في شعرية الفاتحة - النصيّة : " بقايا صور "(١٥) نموذجاً

(١) - تعيين الحدّ :

لقد انتهى بنا طول الإمعان في نصّ الجزء الأول من ثلاثية حنّا

مينه " بقايا صور " إلى القول بأنّ فاتحته النصيّة قد استغرقت أربعة عشر سطراً وهي الكائنة بداية من قوله : " كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل " إلى نهاية الفقرة التي يصف فيها المؤلف باحة الدّار وتنتهي في المشهد الذي تلقم فيه امرأة طفلها الرضيع ثدياً أصفر مترهّلاً ". وتعميماً للفائدة نقدّم للقارىء هذا المشهد الافتتاحي كما جاء في نصّ الأثر :

" كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل ..

وكانت أمّي تبكي وراءه ..

وحين غاب عن أنظارنا ، عدنا إلى باحة الدّار ، عبر البوابة الكبيرة ، التي بدون باب ..

وكانت الدار واسعة ، وباحتها متربة ، تطلّ عليها فتحات غرف معتمة ، رطبة ، ولأبوابها درجات حجريّة تجلس عليها النساء ، أو يبكي الأطفال ، وقد يتكىء الرجال ، لسبب من الأسباب .

وكان في الباحة خليط من النفايات ، وفي أطرافها مواقد ، وأحطاب ، وتنكات زهور ، وفيها ياسمينة ، وعلى أرضها دجاجات وأقذار ، وسيارة فورد ، وكومة برتقال .. وكان رجل يجلس على رفراف سيارة الفورد ، واضعاً يده على خدّه ، ناظراً إلى كومة البرتقال ، وأطفال يتحلّقون حول السيارة ، ويحدّقون في البرتقالات وامرأة تجلس على حجر وتلقم طفلها ثدياً أصفر مترهلاً .

في هذه الدار ولدت[١٦]"، هذه الفاتحة - النصيّة التي يصحّ أن نعتبرها مشهداً فسيفسائياً ركّبت مادته من صور حياتيّة متنوّعة (بقايا صور) جادت بها الذاكرة في لحظة حيرة ومعاناة ، تكوّن في نظرنا

ما يمكن أن نصطلح عليه بالحدّ الأدنى الافتتاحي للنصّ وما ذلك إلاّ لأنّنا وجدنا المشهد برمّته يكوّن لوحة مستقلة بذاتها مؤتلفة عناصرها أيّما ائتلاف فكل عنصر قائم بوظيفة إيحائية إنبائيّة في نطاق الكلّ وجميع الجزئيات والتفاصيل آخذة في تشكيل الإطار الضمنيّ الذي به ستلتحق الذات المتحدّثة بذاتها عن ذاتها وفي سياقه ستتنزّل وجوداً مكرهاً على الانصهار والانهيار وهو ما يشفّ عنه قوله (في هذه الدار ولدت) .

إنّ ما يشرّع للوقوف بالفاتحة - النصيّة عند الحدّ الذي ذكرنا هو إذن من حيث سياق الدلالة العام الانتقال من العام إلى الخاصّ أي من تحديد ملامح الوضع الإطار La situation cadre - إلى تعيين الذات المتنزّلة فيه باعتبارها جزءاً لا يتجزأ منه أو بعضاً من كلّ فعلاقتها به علاقة كنائيّة - مجازيّة قائمة على أسس استبداليّة كما سنرى . وهو ما أراد المؤلف التنبيه عليه من خلال الجملة المتاخمة للفاتحة التي ذكرناها آنفاً.

إلى جانب هذا المعنى يمكن أن نضيف تنبيه المؤلف المضمّن على وحدة القطعة النصيّة الافتتاحيّة من خلال تأسيسه لمطالع الجمل وكيفيّات إثباتها خطيّا على صفحة الافتتاح بطريقة تقوم على تكرار بعض الثوابت كتصديره لجمل الفاتحة بواو العطف مشفوعة بالفعل الماضي الناقص كان وحرصه على إبراز هذه النمذجة من خلال أسلوب إثباتها على الورقة ، حيث بدت الجمل منفصلة خطياً عن بعضها البعض كل واحدة منها تمثل صورة قائمة بذاتها ولكنّها في نفس الوقت على صلة بالبنى الجمليّة المتاخمة لها .

إنّ هذا التجانس يوحي بتآلف الجمل والفقرات كما أنّه يعمل على صهرها في مقطع نصيّ واحد وموحّد .

وقد لاحظنا خلافاً لما هو متوقّع في الكتابة السيرذاتية أنّ ضمير المتكلّم المفرد لم يتبوّأ مركز الصدارة من فاتحة النصّ إذ وقع موقع المفعول به دائماً وذاب تدريجياً في علاقة تبعيّة واضحة بالمكان الموصوف وعناصره البشريّة ولم ينفرد بالظهور المستقلّ إلاّ بانتهاء الحدّ الذي ضبطناه .

أخيراً يمكن أن نضيف إلى ما ذكرنا التقابل بين نقطتين من زمن السرد إحداهما الفاتحة النصيّة وتمثّلها صيغة الماضي المتذكّر (كان) ، في حين ترسم الجملة الفاصلة (في هذه الدار ولدت) حاضر السرد الذي بالقياس إليه يتشكل وتتحدد صور الماضي المستحضرة في النّص وهي التي ستنفجر من أقسامها خيوط الحياة المستدعاة .

(٢) - ستراتيجيا العنونة في علاقتها بشعريّة - الفاتحة النصيّة :

إنّنا نميل إلى القول - رغم شدّة تأكيد بعض النقّاد على أنّ الفاتحة النصيّة تمثّل أوّل لقاء ماديّ محسوس يتمّ بين القارىء والكتاب/ النص - لأنّها تفترض أنّ هذا القارىء فتح فعلاً النصّ ونظر في شيء منه - بأنّ عنوان الأثر الفنّي يمكن عدّه الفاتحة - النصيّة الكبرى أو فاتحة الفاتحة لأنّه أقرب توطئة إليها منه إلى سائر الأثر بحكم صدارته واحتلاله أولى مساحات الغلاف الهامّة والمحيلة على خليّة إبداعيّة أولى قادرة أن تحتضن كنه التصوّر الإبداعي كلّه المؤسس لأدبيّة النص وهو تصوّر لا تنكشف حجبه الكثيفة المخبأة بين طيّات السرد إلاّ شيئاً فشيئاً وبمقدار ما يقطعه القارىء من أشواط قد تقصر أو تطول في استهلاك النّص .

إنّ العنوان بهذا المعنى يغدو لافتة دلالية ذات بعد شعريّ وطاقات دلالية مكتنزة فلا يمكن والحال هذه غضّ الطرف عنه بل الأنسب أن نعده مدخلاً ضرورياً لدراسة الفاتحة النصيّة وإشارة مختزلة إلى كيفيات الدّخول إليها وتأويلها . لذلك نرى أن " بقايا صور " صيغة لا تحيل على جنس السيرة الذاتيّة الأكثر تداولاً من أمثال " حياتي " لأحمد أمين أو " سجن العمر " لتوفيق الحكيم أو " سبعون " لميخائيل نعيمة وكلّها صيغ تفشي المضمون السيرذاتي كما أنّ أغلبها لا يخفي التطابق الحاصل في مستوى الهويات الثلاث بين الكاتب والرّاوي والشخصية من خلال الحرص على إظهار ضمير المتكلّم المفرد (أنا) إنطلاقاً من صيغة العنونة ذاتها وقبل إبرام العقد السيرذاتي في أولى صفحات الأثر . لقد غاب هنا المتكلّم وبقيت الصور المترسّبة في الأعماق توهم بأنّها تتكلّم من تلقاء نفسها بلا حاجة إلى واسطة وذاك لعمري ما أكّدته الفاتحة النصيّة عندما أمعنت في تهميش الأنا من خلال تركيزها على محيطه البشري والطّبيعي وكأنّها أرادت إفراغ النصّ - وإن مؤقتاً - من تسلّط الأنا السيرذاتي المألوف واختارت أنّ تؤسّس لحضور ذاتيّ أكثر كثافة لا يقوم على سطحيّة الظهور الصريح بقدر ما يقوم على شعريّة الغياب الإيجابيّ .

إنّ " بقايا صور " صيغة تقف على تخوم المتخيّل والمرجعيّ فالعنوان شفع في صفحة الغلاف الأولى بمصطلح رواية مما يوحي بانزلاقه في عالم التخييل ولكنّه دلّ من جانب دلالته الضمنيّة على إنشداده وتعلّقه بالقطب السيرذاتي الذي لا يقوم في العادة على التصوّر بقدر ما يقوم على التذكّر .

ولعلّ في هذا التذبذب ما يدلّ على تصوّر جديد للكتابة السيرذاتية[١٧] لا يرى من خلاله المؤلف ضرورة تدعو إلى الفصل بين حيويّة التخييل وواقعيّة التجارب المتذكّرة باعتبارها مادّة القصّ الخام .

إنّ " بقايا صور " عنوان يؤسّس لعمليّة بناء التاريخ الشخصي والعائلي للأنا من خلال ما تبقى في زوايا الذاكرة من صور يصحّ عليها هذا الوصف الرائع الذي يجعلها " تتجمّع وتتفرّق تظهر وتغيم تتسلسل ، ينقطع تسلسلها ، تنقلب تتجلّس وتمّحى بفعل الزّمن كما تمّحى الصور على القبور بتأثير الشمس والريح والمطر "[١٨]. في ظلّ مثل هذا التصوّر يستحيل استبعاد المتخيّل لبناء المشروع السيرذاتيّ وما ذلك إلاّ لتأكّد تدخّله في مستوى رتق الفتوق وسدّ ثغرات المنسيّ والتصميم لكل متكامل متناغم وما الصور المتبقيّة إلا بعض من كلّ فلا أحد يدري هل أنّ هذا الذي ضاع وأتلف هو الأهمّ أو الأقل أهميّة في الدلالة على خارطة التاريخ الشخصي ولكنّ الثابت أن كلّ مشروع سيرذاتي مشروع اعتباطي إلى حدّ كبير محفوف بالأشواك ، يحيط به المجهول من كل جانب وعلى كلّ مترجم عن ذاته أن ينشئه انطلاقاً من نقطة مركزيّة ما يختارها ولا تفرض عليه أبداً لذلك فإن فعل الكتابة يصبح هنا صراعاً وتأسيساً من خلال تظافر المتخيّل والمرجعيّ لحياة هاربة باستمرار من قبضة صاحبها فكلّما حاول الاقتراب منها ازدادت ابتعاداً عنه وازوراراً ، هكذا إذن ينبغي لنا أن نستنتج من الجسر الذي مدّه المؤلف بين العنوان (فاتحة الفاتحة والفاتحة – النصيّة أنّ شعرية التصميم السيرذاتي ستتأسس هنا على ستراتيجيا التداعي الحرّ الموهمة بعدم تدخل الوعي والانبثاق العفوي لسلسلة الصور المنجرة للنص .

(٣) - ستراتيجيا الفاتحة - النصيّة في " بقايا صور":

أ - الانفصال عن شعرية الافتتاح السيرذاتي النموذجي :

لقد قادتنا قراءتنا لستراتيجيا العنونة إلى أنّ عقد القراءة في هذا النصّ عقد سيرذاتيّ شديد الميوعة إذ تحلّل المؤلف من إمضاء عقد نموذجي كلاسيكي شبيه بذلك الذي سنّه جون جاك روسو Jean Jacques Rousseau لأوّل مرّة في تاريخ هذا الجنس في كتابه " الاعترافات "(١٩) "Les confessions " وجعله في أولى صفحات المؤلّف وقد رأينا نفراً من كتابنا المترجمين عن ذواتهم سيما الروّاد منهم من أمثال أحمد أمين خاصّة وتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة يقتدون بهذه السنّة في مؤلّفاتهم بحيث ساهموا في ترسيخ هذا التقليد السيرذاتي وترك فيه كلّ واحد منهم شيئاً من ذوقه ومزاجه وتكوينه الفكري وأسلوبه الفنّي .

تبعاً لرسوخ مثل هذه الممارسات فإنّ كلّ فاتحة - نصيّة مدعوة بداية من الجملة الأولى أو الجملة العتبة - La phrase Seuil - كما يقال اليوم إلى أن تؤسس لشعرية نصية خاصة بها بالقياس إلى الجنس الذي تقع في دائرة ممارساته ومعنى ذلك أنّ هذه الشعرية المستحدثة لا تستطيع إلاّ أن تكون واقعة في فلك الاتصال / الانفصال بما سبقها وما يحفّ بها من شعريات سائدة لذلك فكلّ فاتحة - نصيّة هي محلّ ينفتح منه النصّ إن صراحة أو ضمنياً على فضاء نصّاني Inter texte واسع ومتعدّد منه يتكوّن تاريخ الجنس الذي فيه يندرج .

إنّ " بقايا صور " أثر يؤسس لشعرية الانفصال عن النموذج عندما ألغى فيه المؤلف العقد السيرذاتي النموذجي الذي عادة ما يلتزم فيه هذا الأخير برواية قصة حياته الخاصّة وأن لا يجري قلمه فيها إلاّ بالصدق والصراحة والأمانة طالما كان ذلك غير متعذّر لسبب من الأسباب القاهرة .

إنّنا لم نلمس شيئاً من هذا في النص الذي نشتغل عليه وأقصى ما توحي به الجملة العتبة : " كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل..." أن الرّاوي هنا شخصية خيالية تمثل دوراً سيرذاتياً لا غير . ورغم ذلك يمكن أن نجد من المعطيات الخارجيّة عن النص ذاته ما به نخفّف من حدّة الانفصال فلا نخرج بالتّالي من دائرة القول بأنّ النص في أصله نصّ في السيرة الذاتية ومن أهمّ هذه المعطيات ما اصطلح عليه جيرار جونيت بما معناه النص المؤطر – Le Paratexte[٢٠] –. و في هذه الحالة يمكن القول بأنّ كل تصريحات المؤلف الشخصية وما كتبه عن الثلاثية من كونها تحكي سيرة حياته وحياة أسرته يمكن أن يقوم مقام العقد ويحصّن الأثر بالتّالي من السقوط في دائرة التخييل الروائي البحت.

وقد لاحظنا أن الأدب السيرذاتي العربي المعاصر متّجه عموماً نحو تأسيس شعريات انفصالية عن النموذج التأسيسي القاعدي قادرة على تجديد هذه الكتابة وذلك بالابتعاد المستمر عن التصريح والإيغال في التلميح والإعراض عن السرد المسطح لأطوار الحياة المعروضة ثمّ التعويل أوّلاً وأخيراً على تشريك القارىء في صنع المشروع السيرذاتي واستفزاز كفاءاته باعتباره القادر وحده على توليد شعرية النصوص والربط بينها عن طريق الاستقراء الذهني والمقارنة بما ترسّب لديه منها

وأبرز مثال على هذا الاتجاه سيرة نجيب محفوظ الذاتية المجدّدة " أصداء السيرة الذاتية "[٢١].

كما لا يفوتنا أن نستثني فيما لا حظناه أوّلاً أن كتاب " الأيّام " لطه حسين كان هو الآخر ضارباً بجذره في الابتداع رغم أنّنا نعدّه بحقّ أوّل كتاب يصحّ أن نؤرخ انطلاقاً منه لفنّ الكتابة السيرذاتية عندنا شأنه في ذلك شأن " اعترافات " روسو بالنسبة إلى الغربيين .

ب - جدليّة الغياب والحضور في بناء ملحمة الذّات:

أ - " الأنا " من خلال الآخر :

ينفتح النّص على صورة الأب المريض الذي يغادر البيت على محمل على مرأى من الابن ..

الفاتحة النصيّة هنا صورة متبقيّة في الذهن ، صورة منبعثة أفلتت من ظلماء النسيان لذلك فهي ستحدث في النّص انفجاراً وصفيّا وهكذا الصورة الواحدة قادرة على أن تقدح وتولّد صوراً أخرى نائمة ، توقظها فتصبح مشهداً ، لوحة زيتيّة كليّة متناغمة ، في ركن من أركانها تقبع صورة فرعيّة تؤدّي وظيفتها في نطاق الصورة الكبرى أو الصورة الأم التي هي المشهد بجميع تفاصيله .

فعل الكتابة هو فعل الإثبات والتوليد : إنّه يقدح شرارة التذكّر ويثبته فبعد أن تصير الصورة المتذكّرة مكتوبة لا يمكنها أن تختفي ولا أن تضيع .

إنّ المشهد السيرذاتي ينبع من صميم المثيرات الطفوليّة الحسيّة

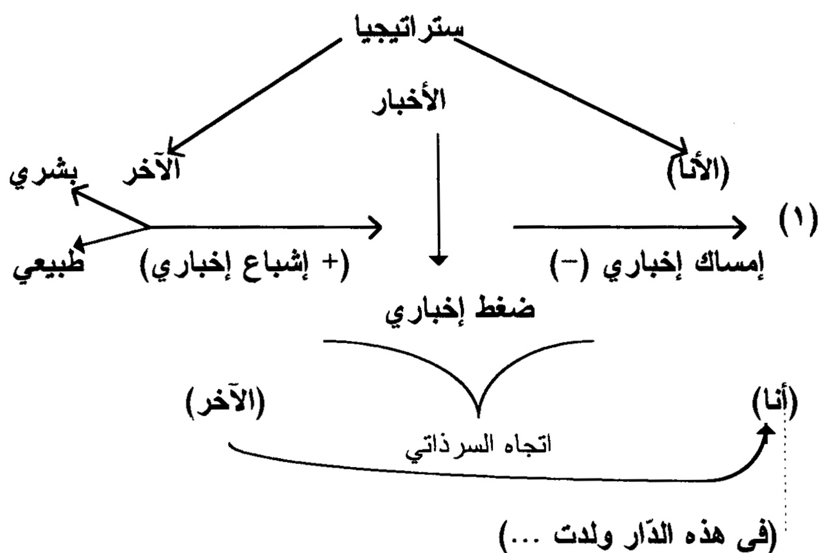
التي تبدو في النّص للوهلة الأولى معلّقة وغير مفهومة بالقياس إلى قصة الأنا الذاتية التي لم تبدأ بعد ، لذلك نرى أن شعرية المشهد الانفتاحي مستمدّة من الاقتحام المفاجىء لعالم طفولي يجهله القارىء في المطلق وينتظر أن يقدّمه له فعل القص تقديماً تدريجياً يكون أنا المتكلم محوراً رئيسياً له كما جرت بذلك العادة في مثل هذا الجنس لكنّ القارىء يجد نفسه هذه المرّة إزاء العالم الطفولي وجهاً لوجه ودفعة واحدة فكأنّ الطفولة أضحت مشهداً ثابتاً لا يطول ولا يقصر كلّ عنصر فيه صورة لحياة كليّة ترشح بمآسي الفقر والألم والرحيل .

إنّ الفاتحة - النصيّة أضحت هنا انفتاحاً عميقاً على لحظة دراميّة قصوى تنبع من صميم الذاكرة لذلك فإنّ هندسة الافتتاح ليست سليلة تركيب استعاديّ منطقيّ ، ولكنّها وليدة التداعي وانفجار الذّاكرة فلا شيء في هذه المنطقة ينبس بكلمة عن لحظة الولادة الحقيقيّة لأنّ الذات تولد هنا على مشهد من القارىء في علاقتها باللّحظة القادمة للصورة الأولى المستدعاة وفي تمشهدها داخل النصّ وذوبانها في نسيجه اللّغوي وأسلوبه الإيحائي ، إنّنا في الآن ذاته إزاء ميلادين : ميلاد الأنا وميلاد النّص . إن الآخر هنا هو اللغة أصلاً قبل أن يكون الآخر البشري أو الآخر الطبيعي .

إن المشهد الافتتاحي تراءى لنا بالقياس إلى منطق السرد ومجراه العام مشهداً استباقياً " Prolepse " سيعود إليه القص من جديد ليكشف للقارىء عن طلاسمه ويمدّه بحقائق التفاصيل التي وردت فيه وهو ما يضفي بلا شك على الظاهرة الافتتاحيّة طاقات تشويقيّة عليا تقوم على التلميح دون التصريح أي على ما اصطلحنا عليه بالإمساك الإخباري بحيث تبدو تفاصيل المشهد معلّقة ومحاطة بهالة من الغموض

والاستفهام من الأب ؟ وما هو نوع مرضه ؟ من الرّجل الجالس على رفراف سيارة الفورد ؟ هكذا إذن تصبح عملية القراءة جملاً استفهامية متلاحقة تكشف باستمرار عن فراغات عميقة متلاحقة تضطّرنا الرغبة في سدّها إلى متابعة السرد بدون تأخير .

إن الوظيفة الإغرائية تستمد في هذا المستوى مشروعيتها من ستراتيجيا التشويق والتعليق والتركيز على الآخرين بدلاً من التركيز على " أنا " المتكلم ويمكن تجسيم هذا الضغط الإخباري في النموذج التّالي :



إن الآخر في مشهد الافتتاح هو أوّلاً المريض الخارج من الدّار على محمل : إنّها لحظة تنزف ألماً ودموعاً لأنّها صورة مؤذنة بالارتحال أي الغياب وسقوط الأسرة في ألوان من الشقاء : بؤس ماديّ وبؤس معنويّ : إنّها الأبوّة تغيب وترتحل باتجاه المجهول ...

عن هذا الارتحال يقول الرّاوي ، إنّ المرض كان سبباً فيه وهذا يعني أنّ مغادرة الدّار كانت لسبب قاهر لا مردّ له وأنّ المرض ذاته أمسى رمزاً إلى ضرب من القضاء يجثم بكلكله على البيئة والإنسان ويتحكّم بمصير كلّ أفراد الأسرة لذلك أمكننا أن نستخلص أنّ الارتحال لعنة تطارد الكائن الحيّ في البيئة وتغرّبه وتقصيه وبالفعل تكشف متابعة النص أن الأمراض الفيزيولوجيّة المتنوّعة التي أصابت كلّ أفراد الأسرة بلا استثناء كانت قدراً ولعنة تسلّطتا على الجميع لذلك فإنّ هذا الوضع المترديّ الذي يعكس في الأثر تردّي ظروف الصحّة بسبب اختلال الوضعية الاقتصادية العامة للبلاد سيجعل من الكائن البشري باستمرار ضحيّة لعوامل وأسباب قاهرة تتجاوزه دائماً وإن كان يجاهد ما وسعه الجهاد من أجل تخطيها وإثبات انسانيته التي يستمدّها من إرادته وتفاؤله(٢٢).

إنّ هذا الوضع المأسوي يجعلنا نعتبر الأب رمزاً لموضوع الارتحال في النص وصورة للضحية الأولى التي ستولّد ضحايا آخرين بطريقة تكاد تكون آلية : إنّ الارتحال في الأثر سيغدو نوعاً من العدوى تماماً كالمرض .

في الحركة السرديّة الثانية يقول الرّاوي (وكانت أمّي تبكي وراءه ...) هكذا إذن تتحقق نبوءة العدوى وتؤول الأمّ إلى أولى ضحايا الأبوّة المرتحلة ، إنّ الأم هي الأخرى ستمضي حياتها في الارتحال تحلم بالاستقرار وأبناؤها أيضاً سيرحلون معها فيصبح من ثمّة هذا الارتحال سمة قارّة للكائن المتشرّد التائه تتقاذفه ظروف غامضة في محيط ظالم آثم .

إنّ مرض الأب : رأس العائلة وارتحاله المستمرّ كانا حدثان

مؤذنان بتداعي الكيان الأسري كلّه لأن حلقاته متوقف بعضها على البعض الآخر . والحلقة الثانية الكبرى في هذه السلسلة هي الأمّ الغارقة في دموعها المستسلمة هي الأخرى لحتميّة المصير وهكذا يبدو لنا أن الجملة السرديّة الثانية أسّست لحركة السقوط المستمرّ في العدم والخوف وتحوّلت بالإضافة إلى حركات السرد اللاحقة إلى فعل سقوط متجدّد ومتكرّر في الزمن وتحيل نقاط التتابع في النص إلى الإيحاء بالسقوط في العدم والمجهول حيث لا يمسك الإنسان بزمام المصير الذي ينتظره .

هكذا إذن نشعر للوهلة الأولى أننا إزاء زمن دائري قاهر فكما بدا الأب ضعيفاً مستسلماً للمرض بدت الأم واهية مستسلمة للخوف والضياع ، الاثنان يتوارثان الضعف والهزيمة وكلّ أفراد العائلة سيتوارثون فيما بعد هزائم بعضهم البعض وسيعملون على تشكيل دوائر السقوط والانهيار في النص .

إنّنا نرى أن الجملتين الأوليين تنطويان على قدرة عجيبة في اختزال إشكاليات الأثر الكبرى وفي نفس الوقت على إحالة الأحداث المرجعيّة إلى أحداث رمزيّة يمكن ربطها بقضية آدم وحواء في قصة الخلق ، فكأنّ المحنة الأسرية هي محنة الإنسان مطلقاً الذي كتب عليه الترحال والشقاء كما كتب عليه أن يسعى في الأرض فلا يأكل اللّقمة اليسيرة إلاّ بعرق الجبين وكدّ اليمين قدره العذاب والألم والغربة عسى أن يكفّر بكل ذلك عن خطيئته الأولى .

الأمّ في هذا المشهد الدّرامي خلافاً لحوّاء ... تائهة وضعيفة وتابعة وكأنها الوجه الآخر لحواء المهزومة التي أمست تدفع غالياً ... فالرجل الذي معها أمسى ضعيفاً مهزوماً ، غير قادر على حمايتها وحماية ذرّيتها ، كلاهما تائه معذّب في رحلة الحياة الموحشة .

بعد الحديث عن الأبوين يشير السرد إلى الفضاء المكاني على سبيل الانتقال بالتبئير من الكائن الحيّ إلى المكان الذي يحويه : يقول الرّاوي (وحين غاب عن أنظارنا عدنا إلى باحة الدّار عبر البوابة الكبيرة التي بدون باب) فتكون هذه الجملة إيذاناً بتغيّر الأسلوب من السرد إلى الوصف ، فكيف كان تصوير المكان إرهاصاً بالكشف عن الشخصية السيرذاتية من حيث أنّها حاملة لسمات الفضاء المكاني محدّدة إلى أقصى درجة بأشكاله وخصائصه ؟

" الأنا " في علاقته بالمكان :

يطالعنا الفضاء المكاني من خلال أولى الإحالات عليه فضاء منفتحاً يفضي بعضه إلى بعض ، فالبوابة الكبيرة كانت بدون باب والباب حاجز والحاجز حدّ فاصل يفصل بين فضاءين كما أنّه مظهر من مظاهر سيطرة الإنسان على المكان وتنظيمه للفضاء تنظيماً وظيفياً بحيث يغدو عاكساً ومستجيباً لحاجات بشريّة اجتماعية ونفسانيّة ، ومن أهمها الحاجة إلى الإحساس بالطمأنينة والأمن لذلك فالباب يقوم بوظيفتين متلازمتين : إنه يفتح ويغلق في نفس الوقت على العالم .

إنّ الجملة السردية الثالثة في النّص كانت مدخلاً إلى وصف المكان وصفاً دقيقاً منفصلاً كما ظلّ يعيش في الذاكرة الطفوليّة أمداً من الزمن لذلك اكتست الدّار بكلّ جزئياتها الموصوفة حضوراً ناصعاً مثيرا حتى أضحى العنصر البشري جزءاً يحتضنه المكان ويلفّه وأمسى الصوت السيرذاتي صوتاً فوتغرافياً يسجّل بدقّة متناهية تفاصيل المكان ويعرضها علينا مشهداً عضوياً متناسقاً ومكتفياً بذاته .

إنّ التبئير المكانيّ بوّأ عنصر المكان مرتبة البطل الذي سيشكّل منه النص ومن خلاله مصائر الشخوص وخاصّة الشخصية السيرذاتية المتخفية وراءه وهو ما يجعلنا نؤكّد على أنّ مرجعيّة النص الجمالية في علاقتها بالوصف مرجعية واقعية لأنها تجعل من الكائن ابناً لبيئته وتلح في إلحاقه بها مثلما فعل أعلام التيّار الواقعيّ من أمثال بلزاك Balsac وكذلك من تلاهم من الطبيعيين من أمثال زولا Zola خاصّة .

لقد خضع النسق الوصفي في الفاتحة - النصيّة إلى أسلوب التدرّج الوصفي فتمّ بذلك الانتقال من الحديث عن الدّار إلى التركيز على باحتها التي خصّها الرّاوي / الواصف (Le descripteur) بقائمة وصفية ضمّت مختلف محتوياتها وقد لاحظنا أن الوصف في هذا المستوى تراوح بين التكثيف (خليط من النفايات / أقذار) والتفريع الذي شمل بدوره الجماد (مواقد ؟ أحطاب / تنكات زهور / سيارة الفورد) والنبات (ياسمينة / كومة البرتقال) والحيوان (دجاجات) وأخيراً الإنسان (رجل / أطفال / امرأة / رضيع) .

وهكذا تغدو الباحة عالماً مستقلاً بذاته يحوي كلّ ما يمكن أن يشمله الفضاء من محتويات كثيرة متنوّعة على تمييزه وتخصيصه كما يمكن أن تقودنا قراءتنا لعلاقة علامات الوصف ببعضها البعض وما يحدث بينها من صدى إلى القول بأن العلامتين (نفايات / أقذار) تمثّلان العمود الفقري في نسق الوصف إذ يمكن اعتبارهما من قبيل العلامات المؤطرة نوعياً لكل محتويات المشهد بما تضيفانه من إيحاء بتساوي الموصوفات كلها على ما بينها من اختلافات نوعيّة فسواء تعلّق الأمر بالموجودات الحيوانيّة أو البشرية أمكننا اعتبارها جميعاً واقعة في دائرة الأقذار والنفايات فيصير المشهد الوصفي هنا قائمة تحوي عناصر

متساوية القيمة تنصهر ضمن المكان الذي يجمع بينها ويمحو تنافرها حتّى ليخيّل للقارىء أنّ باحة الدّار قمامة أقذار وفي القمامة فقط تتساوى كلّ الأشياء التي تلقى فيها لأنّها المكان الوحيد الذي يمكن أن تتجانس فيه وتنصهر كلّ الأشياء المتباينة المعطّبة .

وليس بخاف على المتأمل في هذه اللوحة الوصفية ما تقطر به من دلالات إيحائية خفية ، إنها تشير من قريب إلى تدني أوضاع الكائنات البشرية المنتشرة في بعض أرجائها فإذا هي غارقة في المكان عاجزة عن التصرّف والفعل فيه ، تتراءى للعين في صورة العناصر الجامدة التي ألقيت هنا وهناك صدفة فلا فرق حينئذ بين النفايات وسيارة الفورد والدجاجات وذلك الرجل القابع هنالك في ركن من أركان اللوحة وقد تسمّر في جلسته على رفراف السيّارة لا تفارق يده خدّه ولا ترتفع عينه عن كومة البرتقالات الملقاة على الأرض من حوله أمّا المرأة التي تصرّ على أن تلقم طفلها ثدياً أصفر مترهلاً فهي صورة لمن يصرّ على أن يجني من أرض بوار فاكهة طيّبة ولكنّها في عنادها وإصرارها ربّما تكون أكثر إيحاء بالإنسانية المتشبثة بالأمل في استمرار الحياة .

كلّ شيء في هذه اللوحة تشيّأ وأصبح ضرباً من الجماد المعطّب في مشهد مأساوي فارق فيه الأمل الحياة ورغم ما يمكن أن نجده من مؤشرات قادرة على استئناف هذه الحياة من جديد (الياسمينة / الدجاجات / الأم / محاولة الرجل ويدعى كرياكو إصلاح سيّارة الفورد فيما بعد) فإنّ الصراع من أجل غد أفضل أمسى باهتاً شاحباً . الحياة هنا فضاء من الصمت والشحوب تتحرّك فيه أشباح حيّة حتّى أن الأطفال لم يجرؤوا على الانقضاض على البرتقالات واكتفوا بالتحديق فيها .

إنّ المكان هنا هو الذي يصنع الإنسان ويشيّئه ويجعل منه شيئاً

ضمن خليط من الأشياء لذلك فقد بدا مخلوقـاً عـاطلاً ، مجرّد ديكـور فـي لوحة مضطربة ناشزة : كلّ شيء فيها وجود بالقوة لا بالفعل حتى سيّارة الفورد رمز التحضّر والتكنولوجيا العصرية أضحت نفاوة غربيّة ألقت بها الأقدار في المزبلة الشـرقيّة إنّهـا كسائر الأشياء الأخـرى معطبـة تحتـل حيزاً في المكان فقط وتعجز عن أن تكون وظيفية فيه .

تبعاً لما أسلفنا لا يسعنا إلاّ أن نستخلص أنّ أسلوب الوصف فـي الفاتحة / النصيّة ليس مجرد وقفة مجانية أو كمـا يـراه بعضهـم[٢٣] لونـا من ألوان الترف يعطل حركة السرد ويشلها إلى حين كما أنـه ليس ذلـك الأسلوب المخلّ بوحدة العمل الأدبـي لأنـه مـن قبيـل إغـراق المؤلـف فـي استعراض كفاءتـه اللغويـة التوليديـة وإمعانـه فـي التفـاصيل والجزئيـات التافهة المؤدية إلى تضخم معجمي جامح قلّما يكون وظيفياً كما ذهب إلى ذلك الناقد الكلاسيكي (Boileau)[٢٤] وأمعن (Paul Valéry) في تعميق هـذا التصوّر فقال بـأنّ كلّ وصـف هـو ضـرب مـن الاعتبـاط لأنـه يقـوم علـى ترشيح عناصر دون أخرى في رسم الصورة التـي يـراد أن تكـون عليهـا الأشياء .

إنّنا نرى خلافاً لما هو سائد من أمر الوصف الذي ذكرنا أنّ لهذا الأسلوب في افتتاحية حنّـا مينـه مزيّتيـن اثنتيـن علـى الأقـل . لقـد أورث النص أولاً كفاءة جمالية نـادرة بحيـث تبـوأت الفاتحـة - النصيـة منزلـة فنيـة نعدّهـا مـن أعلـى وأرقـى درجـات الإجـادة الوصفيّـة وكـل المقـاطع الوصفيّة التي زخـرت بهـا الثلاثيّـة تقـوم شـاهداً علـى قـدرة متمـيّزة فـي الوصف لمسناها عند حنّا مينه تجعل منه في نظرنا مـن أبـرز الوصّـافين في أدبنا العربيّ المعاصر وألمعهم .

أمّا المزيّة الثانية فضاربة بجذورها في أرضيّـة السـرد ، معمّقـة

لدلالته ومطوّرة لطبقاته المعنوية المحيلة على تمشهد الاغتراب والضياع والفاقة والعجز في لوحة الحياة المترديّة .

لذلك فإنّ الوصف هنا لا يصحّ عليه رأي فيليب هامون Philippe Hamon (٢٥) من أنّه بالأخص ذاكرة النص وضميره اللغوي . أي أنه ذلك الحيز الذي تتجلى فيه خاصة كفاءة المؤلف اللغوية وقدرته على اختزان اللغة وتوليدها في قوائم أقرب إلى التوثيق والتصنيف منها إلى الدلالة على معرفة معمّقة بالعالم والأشياء وهو ما يعبّر عنه بالوصف الكمّي .

لقد رأينا النسق الوصفي في هذه الفاتحة - النصيّة لا يعوّل كثيراً على كفاءات لغوية فائقة أو متميزة تتطلب من متلقي الوصف(٢٦) (Descriptaire) كفاءة مثلها في تفكيك الرسالة الوصفيّة بل على العكس من ذلك وجدنا الوصف عادياً وعادياً جداً ولكنّه في المقابل يعمل على تعميق دلالات النص الدرامية والإحالة عليها من خلال نحت نسيج وصفي تحتاج علاماته في تجاورها السياقي وما ينشأ بينها من أصداء إلى تدبّر وإلى كفاءة دلالية وليس فحسب إلى ما عبّر عنه بنفنست Benveniste في هذا المجال بالكفاءة السيميائيّة Compétence semiotique التي تقوم على التوليد المعجمي فقط وعلى ذلك فإنّ النسق الوصفي فيما نرى ليس مجرّد نظام علاميّ لا ينتظر من مفككه أن يقوم بتركيب دلالاته وفق علاقات دلالية منطقية Logico - sémantiques لأنه مطالب في الأصل بأن يصادق فقط على لون من المعرفة المعجمية وأن يذعن ويقر بتفوق الواصف الموهوب وأن يتلقى الإثارة الوصفية من خلال إجهاد الذاكرة وأعمالها .

إنّنا نرى على العكس من ذلك تماماً أنّ متقبّل الوصف مدعو في

مثل هذه الحالة إلى أن يفهم وأن يشدّ أطراف الانفجار الوصفي - المعجمي إلى لحمة دلالية منطقية رامزة أي قادرة على التفرّع إلى دلالات سطحيّة كائنة وأخرى عميقة كامنة ، كذلك فالواصف هنا لا يولّد لغة فقط بل يصنع من اللّغوي المألوف عالماً فريداً من نوعه تتظافر جزئياته للإيحاء بغرابته وشذوذه ومأساويته . هذا الوضع يحيل إذن بما لا شكّ فيه على خبرة بالعالم وتعمّق في الكشف عن بعض أحواله المتعفّنة المؤلمة .

إنّ زمن التوقّف الوصفي في هذه الفاتحة - النصية هو زمن الحسّ الدرامي . إنّه الزمن الذي استطاعت فيه المعطيات المعجمية أن تنعتق فيه من دلالاتها السطحيّة العادية وأن تصبح إنحداراً مستمراً باتجاه تعميق المأساة الإنسانية في صورتها المسقطة على المكان فكاد الوصف أن يكون في هذه اللّوحة ضرباً من الأسطرة لأنّه لا يقول ما هو واقع فحسب وإنّما خاصة ما به يتحوّل الواقع إلى حقيقة مطلقة في الزّمان والمكان .

لقد سما حنّا مينه بالوصف إلى مستوى الشفافيّة الرائعة وصنع منه درساً خالداً في مدرسة الصنعة الفنية والإبداع الأدبي .

الفاتحة النصيّة بين مرجعيّة النصّ وشعريّة المرجع:

إنّ مرجعية النص عادة ما تحيل على عالم لغوي متناه يريد المؤلف السيرذاتي أن يوهمنا من خلاله بأنّه قادر على نقل التجارب الواقعية التي عاشها فيفهم من ذلك أنه من الممكن أن ينصهر اللامتناهي في المتناهي وأن تصير الحياة لغة تخط بالأحرف والكلمات وعلى ذلك

فإنّ المرجعي عادة ما يقرن في السيرة الذاتية بالأخص بما هو تاريخي - توثيفي ويحمل على أنّه لون من ألوان المعيش المثبت بالكتابة ، من هذه الناحية نقول إن مرجعية الفاتحة - السيرذاتية في مستوى إحالتها على الارتحال والفقر والمرض وتصويرها لهندسة الدّار لا تثير إشكالاً كبيراً لأن مثل هذه الأحداث ممكنة بل ومتوقّعة من خلال ما نعرفه عن حياة حنّا مينه وماضيه والأطرف من ذلك هو أن نتساءل عن الكيفيّة التي بها تفقد هذه المرجعية تفاهتها وسطحيتها عندما تتحوّل إلى نصّ أدبي كلي ومتكامل ، كلّ جزء منه يرتبط بغيره من الأجزاء الكلاميّة لترقى إلى مستوى المرجعية الشعرية أي إلى مستوى الإيحاء بدلالات جماليّة خفيّة قادرة على أن تكشف لنا عن تصوّرات عميقة تتجسّد من خلالها الرّؤى والهواجس والقضايا في كيان فنّي فريد من نوعه .

إنّ قراءتنا في شعرية المرجع لا تصير ممكنة بالشكل الذي حدّدنا إلاّ في ظل نوع من القراءة المعكوسة[٢٧] (Lecture à rebours) أي تلك التي يقع من خلالها إسقاط الوسط والنهاية على البداية . ففي أزمنة قرائية ثانية وثالثة فقط يصبح الوقوف على المرجع الشعري أمراً ممكناً لأن القراءة الأولى هي دائماً متابعة . أما القراءات التي تليها فهي وحدها استكشاف وإبداع وفي ذلك نقول إنّ النص لا يفتح كنوزه إلاّ لمن خبرها .

إنّ المرجعيّ في النص دال لا يقول مدلوله العميق إلاّ من خلال نظام إشاري جمالي يبطنه المشهد الافتتاحي بأسره فغياب الذات السيرذاتية في صورتها الفاعلة وحضورها بوصفها مفعولاً به في مشهد الافتتاح - لكائنات بشريّة سابقة عليها في الوجود ولإطار بيئي خاص للغاية يحتضنها ويضطرها إلى أن تغرق فيه وأن ترتطم بلججه يشي

باعتباطية لحظة الولادة البيولوجية التي عادة ما تنفتح عليها المشاريع السيرذاتية الكلاسيكية ويلوّح بإعراضه عنها بوصفها غير مقتعة وساذجة ، إنّ جماليّة الفاتحة النصية هنا تكمن في كونها صنعت من اللّحظة الإبداعية لحظة ولادة ثانية أكثر إقناعاً من الأولى لأنها تقول ضمنياً بأن حياة الفرد تنشأ قبل ولادته وتهيأ أسبابها ونتائجها في مصنع الحياة وهو لم ير بعد النّور وهذه الحقيقة تكفي بذاتها لكي تكون ضربة ماساوية مدمّرة لأنها تكشف عن زيف المشاريع السيرذاتية العقلانية (مثال روسو) والأرجح حينئذ هو أن التخييل هو المجال الأقدر والأنسب لاحتضان الكتابة السيرذاتية وتعميقها وعلى ذلك فلحظة الولادة هي اللحظة التي قد تنبع من صورة أفلتت من رقابة الوعي وتسربلت ببرقع التخييل لحظة كهذه يمكنها أن تصبح الأقدر على أن تشدّ إلى مختلف إيحاءاتها الضمنيّة المعنى السيرذاتي العميق الذي يشعر به المترجم عن ذاته مستقراً في أعمق أعماق ذاته .

إنّ الإنسان كما يفهم من النص لا يقف إلاّ شاهداً على لحظة أو بعض اللحظات المنسابة في شريط حياته بلا توقف ولكنّها ليست دائماً اللحظة الحاسمة في صنع حياته لأنّها بنت لحظات أخرى كثيرة ومعقدة ومترامية الأطراف في الزمن تتصل حتماً بحيوات كائنة قبلها لا حصر لها كما أنها مدعوّة إلى أن تنصهر بلحظات أخرى مجهولة آتية ، لذلك فإنّ الحياة خيط طرفاه ضاربان في المجهول ، هكذا يجعل النص من الذات المتفرجة على الآخر والمكان يحيكان لها خيوط حياتها الماضية والآتية ذاتاً أكثر نضجاً ووعياً من تلك التي تظن أنها قادرة على أن تحدّد لحظة ولادتها .

إنّ هذه الذات الناضجة تقدم في صورة البطل – الضحيّة ولكنّ

تفوّقها يعود إلى واقعيتها وإيمانها الراسخ بمحدوديّة إرادتها وتصريفها لشؤونها الخاصة ويكفيها نبلاً أنها تصارع ولا تخنع .

إنّ هذا المعنى الخفيّ يصبح في نظرنا هو المعنى الأصل المقصود لأنه يعبر عن حقيقة قصوى لا إمكان للطّعن فيها من أي جانب كان وعلى ذلك تصبح المرجعيّة الشعرية مرجعية من درجة ثانية أو مرجعية المرجع .

إنّ الذات السيرذاتية وإن لم تعن في الفاتحة - النصية بالكشف المباشر عن ذاتها وأحوالها المباشرة فقد كشفت لنا أنّها في مستوى مرجعيّتها الشعريّة تعدّت حدود كينونتها الإنسانية وهويتها المدنية التي يترجم عنها ضمير المتكلّم المفرد " أنا " وتعبّر عن قصة حياتها وذلك لأنّها انحلت في النص إلى نسيج لغوي معقد[٢٨] تعاضدت علامات اللغة في نحته وتشكيله لذلك نرى من الأنسب أن نتحدّث في هذا المستوى عن الشخصية السيرذاتية باعتبارها محلاً أو موضعاً لغوياً تتقاطع فيه جملة من المعطيات الحسية والإيديولوجية المحدّدة في النص فعلى الصعيد الوصفي مثلاً يمكننا القول في مثل هذه الفاتحة - النصية بأنّ الشخصية السيرذاتية مدلول ضمني في النص داله نسق وصفي والعلاقة بين الدّال والمدلول علاقة كنائية استبدالية لأنّ كل صفات المكان يمكن أن تحيل في مستوى مرجعيّتها الشعرية على إسقاط الكل على الجزء واستبداله به .

أخيراً نريد أن نلاحظ أن فعل الكتابة بحد ذاته ليس فعلاً تسجيلياً بريئاً في مثل هذا الفن الذي ندرس وأغلب الظن أن لحظة الافتتاح السيرذاتية على اعتباطيتها تتحول إلى لحظة تأسيسية لهوية ذاتية - سردية Identité Narrative تصبح نقطة مركزية في صياغة الذات لحياتها ومضيّها في تأويلها جيئة وذهاباً . وفي هذا المعنى يقول

بـول ريكـور[٢٩]. إنّ الحكـي الـذي نصنعـه سـرعان مـا ينقلـب صانعـاً لنـا وذلك عندما يتمكن منا ويصبـح فـاعلاً فينـا . هكـذا إذن يصبـح التخييـل عندما يصاغ لغة حيّة فاعلة فينا عنصراً من عناصر الحياة ويقوم شـاهداً على أن المرجعيّة السيرذاتية هي مرجعية جديدة يتظـافر الواقـع والخيـال واللغة على تصنيعها في لحظة من لحظات الإبداع المتميّز .

الـهوامش

١ - اعتمدنا خاصّة في هذا الموضوع مقالاً تأليفياً لـ :

Andrea Del Lungo : Pour une poétique de l'incipit., poétique N°94 Avril 1993.

وتعميقاً للفائدة يمكن أن نحيل على بعض المراجع القيّمة في هذا الموضوع بالذّات :

- Barthes (Roland) : " Par où commencer ? ", Poétique N°1, 1970.

- Duchet (Claude) : " Pour une socio - critique, ou variations sur incipit ", Littérature, 1, 1971.

- Hamon Philipe : " Clausules ", Poétique 24, 1975.

- Jean Raymond : " Ouvertures phrases - seuils ", critique 288 - 1971.

- Lotman Louri : " La structure du texte artistique " Paris Gallimard 1973. V. 3.

٢ - يمكن أن نحيل على علمين أسّسا لأهمّ تصوّرات نظريّة التلقي الأدبيّة وهما :

(1) - Iser (Wolfgang) : Der Akt des Lesens, théorie aesthetischer Wirburg, Munich Wihem Fink 1979. Trad. fr : de Esznycer : théorie de l'effet de esthétique, Bruxelles P. mardaga 1985.

(2) - Jauss (H.R) : Pour une esthétique de la réception, Paris Gallimard 1978.

٣ - المؤلف المضمّن : هو بديل من المؤلف الحقيقي Auteur Réel - وهو يمارس وجوده في النّص من خلال كيفيّات تنسيقه لعلاماته وتوجيهه للقارىء المضمّن Lecteur impliqué ، راجع في ذلك .Paul Ricoeur : Temps et Récit T, 3., éditions du Seuil Novembre 1985, p. 31.

٤ - المرجع المذكور ص ١٣٧ .

٥ - العبارة التي أثبتناها تعريب لمصطلح Narrataire ونرى أنّها أفضل من المصطلح الشائع - المروي له - نظراً لأنها لا تحيل بالضرورة على مروي له واقع في دائرة السرد ذاتها .

٦ - المرجع المذكور ص ١٣٧ .

٧ - اعتمدنا :

(١) بقايا صور : بيروت دار الآداب ط . ٥ ، ١٩٩٠.

(٢) المستنقع : بيروت دار الآداب ط . ٥ ص ، ١٩٩١ .

(٣) القطاف : بيروت دار الآداب ط . ٢ ، ١٩٩٠ .

٨ - المرجع المذكور .

٩ - قال بذلك لوري لوتمان عندما اعتبر الفاتحة - النصيّة هي الحدّ الفاصل بين اللانص والنص الفني . وفي نفس

المعنى رأى ريمون جون Raymond Jean أنّ " أهمية الجملة - العتبة تكمن بكل بساطة في كونها تحقّق في الأثر نقلة من الصمت إلى الكلام ومن وضع سابق إلى آخر لاحق له ومن الغياب إلى النص وكل ذلك لا يعني الانتقال من العدم إلى الوجود ، الفقرة معرّبة عن A.D. Lungo المقال المذكور ص ١٣٣ .

ونريد أن نلاحظ أن المقصود بالعدم ليس الفراغ مطلقاً لأنّ كل أثر فني مشروط بأوضاع تاريخية وإيديولوجية واقتصادية - اجتماعية تكوّن جميعها خلفياته التي ينهض عليها كما قال بذلك W. Iser ، هذا إلى كون كلّ أثر فني مشدود دائماً إلى كل تلك النصوص التي يشترك معها في الجنس الأدبي وإلى دائرة الأدب الواحد عامة . إن المقصود بالفراغ والصمت هو الخروج من وجود لغوي كائن بالقوة إلى وجود عملي كائن بالفعل .

١٠ - راجع في آليات الإثارة - النصية المقال التالي :

Wolfgang Lser : La Fictionen effet. éléments pour un modéle historico - fonctionnel des textes littéraires. Pétique N°39 sept. 1979.

١١ - عادة ما ينعت الخطاب إذا قام بهذه الوظيفة بمصطلحين :

- Métadiscours

- Discours métatextuel

١٢ - أنظر المرجع المذكور W. Lser, p. 279 .

١٣ - نفس هذه الوظيفة اصطلح عليه جونيت بـ : **" Fonction de régie Figures 3 Paris, édition du Seuil, p. 262.**

١٤ - **raréfication - saturation** .

١٥ - إننا وإن نقتصر في هذا البحث على تحليل الفاتحة النصيّة " من كتاب " " بقايا صور " باعتباره الجزء الأوّل من ثلاثية حنّا مينه نريد أن نلفت الانتباه إلى أن قضية الفاتحة بالنسبة إلى الثلاثية كلّها يمكن أن تطرح أيضاً في مستوى الجزءين الباقيين وبالتالي يمكن التساؤل عن إمكانية ترشيح ثلاث فواتح نصية يصبح من الضروري أن نبحث في علاقتها وكيفيات التنسيق بينها في نطاق الكلّ . وهو مبحث لم نر . حسبما اطّلعنا عليه - من طرحه ولكنه في ظنّنا جدير بأن يطرح في مثل هذه القضية النقدية الخاصة .

١٦ - بقايا صور ص ٥٣ .

١٧ - اعترف حنّا مينه أنه لم يفكر قط في تقليد أساليب الروائيين الآخرين وأنه يكتب دائماً بإملاء من طريقته الخاصّة وعن " بقايا صور " قال "... عدت فكتبت " بقايا صور " التي تحكي سيرة حياتي بطريقة تقليدية فيها تطوير نابع من الممارسة في طريقة تقديم السياق ".

هواجس في التجربة الروائية : بيروت دار الآراب ط٢ ، ١٩٨٨ ص ص ٨ - ٩ ، ونريد أن نلاحظ أن عدم التفكير لا يعني بالضرورة عدم التأثّر لأن الكاتب قارىء قبل أن يكون مبدعاً ولولا هذا الأمر الواقع لما تسنّى لحنّا مينه أن يقول عن " بقايا صور " أنها تقليدية من بعض وجوهها .

ثانياً إننا نذهب إلى القول بأن ما اعتبره تطويراً نابعاً من الممارسة هو أهمّ ما ساهم به في تطوير الكتابة السيرذاتية كما أنّنا نعتقد أن الانزياح الذي حقّقه الأثر بالقياس إلى ما هو تقليد لا يستهان به بل هو الأهمّ والأكثر دلالة .

١٨ - الأثر ص ٥٦ .

19 - Jean Jacques Rousseau : Les confesions, éditions Gallimard : Folio / classique pp. 33 - 34.

٢٠ - اقترح جونيت ثلاثة مصطلحات محيلة على ما به تتكيّف قراءة النصوص وهي كما يلي مشفوعة باقتراحاتنا الخاصة في تعريبها :

النص المؤطر : Le Paratextc

النص الحاف : Le Péritexte

النص الموجّه : L'épitexte

راجع في ذلك : G. Genette Seuils, Paris Seuil, Février 1987

٢١ - نجيب محفوظ : أصداء السيرة الذاتية ، دار سحنون تونس - مكتبة مصر .

٢٢ - يقول حنّا مينه في هذا المعنى :

إنّ مواجهة الحياة دون خوف يعني أنّك تقتحم مصاعبها ومواجهة الزمن دون خشية تحمل معنى التخطي إلى أمام وألاّ تبالي بالموت فأنت تعرف الدّورة وانغلاق الدائرة وإنّك في شجاعة قلبك قادر أن تبذل حياتك في كلّ لحظة .

أبطالي في امتلاكهم هذه الخصائص يمدون حبل الأمل للآخرين ينفخون فيهم روح الفداء والاقدام يدفعونهم إلى معانقة الآتي حيث الأفضل دائماً وحيث " أجمل التاريخ كان غداً " كما تقول فيروز وأحلى الأغاني تلك التي لم تغنها بعد كما يقول ناظم حكمت .. إنهم سعداء لكونهم يرون الصلة بين نهاية حياتهم وبدايتها ويملأون مرحلة العمر بالعمل قاهرين الفراغ والوحدة والضجر متصاعدين في إباء مع تصاعد زمنهم في الولادة إلى الموت .

هواجس في التجربة الروائية ص ٧٦ .

23 - Littérature et réalité : Roland Barthes, éd. du seuil Col Points 1982 L'effet de Réel pp. 83. 84.

٢٤ - راجع كذلك : Philippe Hamon : Introduction à L'analyse du descriptif, Hachette université, p. 17

٢٥ - المرجع المذكور .

٢٦ - العبارة الاصطلاحية هي ما نقترحه لتعريب اللّفظة الأجنبية (Descriptaire) ويظهر أن : Ph

Hamon قصد متلقي الوصف المخاطب في النّص قياساً على مصطلح Narrataire وهو متلقي السرد الكائن في النصّ أيضاً .

٢٧ – يحيل هذا الاصطلاح النقدي إلى فينومينولوجيّة القراءة التي يشبّه فيها إيزر Iser القارىء بالرحّالة لأن كل قراءة هي رحلة استكشاف .

أنظر: Paul Ricoeur : Temps et Récit , T. 111, p. 306.

28 - Paul Ricoeur : Temps et Récit , T. 111 : identité narrative , pp. 443. 444

29 - " Un sujet se reconnaît dans l'histoire qu'il se raconte à lui - Même sur lui - Même
Paul Ricoeur, Temps et Récit, T. 3, p. 445.



دور المصطلح العلمي في الترجمة والتعريب

شحادة الخوري(*)

المقدمة :

أرى لزاماً عليَّ ، قبل أن أسير في شعاب هذا البحث ، أن أحدِّد مضمونه، وأرسم نطاقه : فما هو المقصودُ بالمصطلح العلمي ؟ وماذا تعني الترجمة ؟ وماذا يعني التعريب؟ وما الصلةُ بين هذه الأمورِ الثلاثة ؟ وما هو أثرُها في تنمية اللغة العربية وتحقيق النهضة العربية الحقيقية في الوطن العربي ؟.

معنى المصطلح :

إن الاصطلاح في اللغة هو التصالح ، وتصالحَ القوم قام الصلح بينهم . وقد جاء في مستدرك التاج " الاصطلاح هو اتفاقٌ طائفةٍ على أمر مخصوص ، وورد في المعجم الوسيط : " المصطلحُ هو اتفاقُ طائفة على شيءٍ مخصوص ولكلِ علم اصطلاحاته ".

ويقصد بالاتفاق اتفاقُ العلماء والمشتغلين بعلم من العلوم على إعطاء كلمةٍ ما دلالةً جديدة فتصبحُ دالةً على مدلولٍ جديد ، وتدعى مصطلحاً أي لفظة تحمل معنًى جديداً متفقاً عليه قد يغاير المعنى المعجمي لهذه اللفظة أي يغاير دلالاتها اللغوية التي كان لها في الأصل .

ولكن كيفَ نختارُ اللفظةَ الملائمةَ للمفهومِ الجديد ؟ إن الأمر لا يجري اعتباطاً أو مصادفة ، بل لابدَّ من علاقة مشابهة أو مشاركة بين

المعنى الذي وُضعت الكلمةُ للدلالة عليه في الأصل ، وبين المعنى الاصطلاحي الذي يراد تحميلُه لهذه الكلمة : السيَّارةُ كانت تدلُّ على القافلة أو القوم السائرين ثم أطلقت على الآلة الحديثة المعروفة ، والمشابهة أو المشاركة هي السير ، والطيارُ أو الطيارة كانت صفةٌ للفرس الشديد الجري ، ثم أطلقت على المركبة التي تسيرُ في الفضاء مسرعةً ، والمشابهة أو المشاركة هي سرعة الجري .

والشرطُ الأساسيُّ في المصطلح أن يكونَ للمفهوم الواحد سواءٌ أكان اسم معنى أو اسم ذات لفظة اصطلاحية واحدة يتفق عليها أهل الاختصاص . وأما إذا كان للمفهوم الواحد عدةُ ألفاظ أو دلَّ اللفظ الواحد على عدة مفاهيم فإن التواصل الفكريَّ بين الناس يضطرب ، ويختلط الحابل بالنابل !

وأما وصف المصطلح بالعلمي هنا ، فيقصد به أن الحديث يدور حول المصطلحات التي يتفقُ عليها العلماء للدلالة على المعاني العلمية المتصلة بالعلوم على اختلاف أنواعها : العلوم الأساسية والعلوم التطبيقية والعلوم الاجتماعية والإنسانية .

إن العلوم جميعها ، في القرن الأخير الذي نستشرف نهايته تتسعُ وتتعمَّقُ وتتفرع ، حتى دعي هذا العصر " عصر التفجر العلمي " أو " عصر الثورة العلمية والتقانيَّة (التكنولوجية) ".

وليس من يوم يمر إلا ونشهدُ فيه كشفاً مذهلاً أو ابتكاراً مدهشاً، وصارت المعرفة العلمية ، في حيز الفكر وحيز التطبيق تتسارع دون هوادة .

ونتيجة ذلك أخذت معاهدُ البحوث والدراسات ومختبراتُها في

الدول المتقدمة علمياً وصناعياً تقذف بسيلٍ لا ينقطع من المفاهيم والتسميات ، وكل مولودٍ جديدٍ يحمل اسماً يطلقه عليه من كشفَ عنه أو ابتكره ، يستمدُّه من لغته أو اللغة التي يستعملها في بحوثه واختباراته ، وما على الآخرين الناطقين باللغات الأخرى إلا أن يتدبروا أمرهم ، ويفتشوا عن مقابلات لهذه الأسماء في لغاتهم أو يقترضوها من اللغة التي أخذت منها أول تسمية أطلقت على ذلك المولود ، ولله درٌّ المتنبي حين قال :

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردِها ويسهرُ الخَلْقُ جرَّاها ويختصمُ

معنى الترجمة :

جاء في لسان العرب : " يترجم الكلام ينقله من لغة إلى لغة أخرى، والشخص يدعى التُّرْجُمان(**) وهو الذي يفسِّرُ الكلام " وجاء في المعجم الوسيط : " ترجم الكلام بَيَّنَه ووضَّحَه ، وترجم كلام غيره وعنه: نقله من لغة إلى لغة ، والتُّرْجُمان هو المترجم وجمعه تراجم وتراجمة ، وترجمة فلان : سيرة حياته جمعها تراجم .

وينبغي التفريق بين نوعين متميزين من الترجمة :

أ. الترجمة الشفوية : وهي التي تتم شفوياً أو شفهياً تلبية لاحتياجات التفاهم بين متكلمين بلغات مختلفة . وقد صارت هذه الترجمة في العصر الحالي صناعة أو اختصاصاً قائماً بذاته ، له معاهدُه وبرامجه وأصوله وأساليبه ، ويُحتاج إليها ، بخاصّة ، في المؤتمرات والندوات والاجتماعات واللقاءات التي يحضرها أشخاص متباينو اللغات .

ب. الترجمة الكتابية : وهي التي تتمّ بنقل مكتوب إلى مكتـوب ، وتدخل فـي أعمـال الإدارات والهيئـات والمؤسسـات الوطنيـة والإقليميـة والدولية ، وتتفرع إلى فروع عديدة حسب موضوعاتها : الترجمـة السياسـية والترجمـة الإعلاميـة والترجمـة التجاريـة والمصرفيـة والترجمة السياحية، وترجمة الوثائق والشهادات والمستندات ..

بَيْدَ أن أهـم فروعهـا هـي الترجمـة الثقافيـة التـي تعنـى بترجمـة الآثار والمؤلفات الفكرية والعلمية والأدبية والفنية من لغة إلى لغة .

وهذا اللون من الترجمة عظيم الأهمية ، وبليغ الأثر لأنـه طريق المثاقفة بين الشعوب والأمم ،بل هو دِعامةٌ من دعائم التنمية الاقتصاديـة والاجتماعية . والسبيل إلى تحقيق التقدم العلمي والتقانيِّ (التكنولوجـي). ويشترط في هـذه الترجمـة الأمانـة والدقـة والوضـوح ، كمـا يشـترط فـي ممارسِها أن يكون متقناً للغة العربية واللغـة الأجنبيـة التـي ينقـل منهـا ؛ وأن يكون مختصاً بالمادة العلمية التي يتصـدى لترجمتهـا ، بمعنـى أن لا يترجم الطب إلا الطبيب ولا الهندسة إلا المهنـدس ، وأن يكـون ذا درايـة بمصطلحات علمه ومتحصلاً على ثقافة علمية واسعة .

معنى التعريب :

وأما التعريب فهو من الألفاظ المشتركة المتعـددة المعـاني وهـو مصدر عَرّب بالتضعيف . وفي المعجمات عَرَّب فلانٌ منطقه من اللحن : خلَّصه، وعَرَّب الاسم الأعجمي تفـوَّه بـه علـى منهـاج العـرب ، وقـالوا : أعْرب الأعجميُّ وتعرَّب واستعرب إذا فُهم كلامُه بالعربية .

١. تعريب اللفظ : هو التفوُه باللفظة الأعجمية علـى منهـاج العـرب

في النطق والوزن . قديماً قيل : ترياق ، ناطور ، سوسن ، فردوس.. وحديثاً قيل : ترام وفلم وأكسيد ... وأجازت مجامع اللغة العربية التعريب ، إذا عجزت الطرائق الأخرى عن توليد المصطلح؛ فإن وافقت اللفظة الأصوات والأوزان العربية فهي معربة ؛ وإذا لم توافقْ عُدّت دخيلة مثل جغرافيا وأهليلج وغليسيرين وتلفزيون وكروموتوغرافيا (التفريق اللوني) ... وقيل المعرَّبُ والدخيلُ واحد.

يقول العلامة مصطفى الشهابي : " لا ضَيْرَ في التعريب كلما مَسَّت الحاجةُ إليه ، وجميعُ اللغات يقتبس بعضها من بعض ".

٢. تعريب النص : هو نقل النص من إحدى اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ، وهذا بمعنى الترجمة ، ويقابل هذا الضرب من التعريب التعجيم وهو نقل النص من العربية إلى لغة أجنبية . وقيل إن تعريب النص يفيد معنى إعطائه صبغة عربية ، فيكون التعريب بهذا المعنى أجود من الترجمة وأشمل ، وقيل أيضاً : الترجمة هي نقل المعرفة من لغة إلى لغة ، فإذا كانت غايتها تنمية ثقافتنا العربية لتتحاور مع الثقافات الأخرى إسهاماً في المثاقفة الإنسانية والحضارة العالمية فهي تعريب .

٣. تعريب المجال : هو جعلُ اللغة العربية أداته التعبيرية مثل تعريب مجال التعليم أو القضاء أو الثقافة أو الإعلام أو الاقتصاد... إنه جعل اللغة العربية لغة الفكر والشعور والحراك الاجتماعي ، يعبر بها الإنسان العربي عن مكنونات نفسه وومضات فكره وخلجات فؤاده كما يعبر بها عن رغباته وحاجاته عامة .

إن هذا المعنى الأخير هو المعنى الذي نقصدُهُ في هذا البحث .

وحبَّذا لو استعملت كلمة الاقتراض للدلالة على المعنى الأولي ، وكلمة الترجمة للدلالة على المعنى الثاني ، واقتصرت لفظة التعريب على الدلالة على المعنى الثالث ، فذلك أنفى للاشتراك في المعنى وما يسبب من اضطراب .

الترابط والتلازم :

إن بين المصطلح والترجمة والتعريب ترابطاً وتلازماً ، فالمصطلح ركنٌ من أركان الترجمة والتعريب : هما الدافع لإيجاده و لا يتحققان إلا به . إن النص العلمي ، كنصٍّ في الطب أو الرياضيات أو الكيمياء يتألف من ألفاظٍ عامة يمكن أن ترد في أي نص علمي آخر أو في نص غير علمي ، ومن ألفاظٍ تختص بموضوع الطب أو الرياضيات أو الكيمياء دون سواه ، وهي ألفاظٌ خاصةٌ وفنيةٌ ندعوها المصطلحات العلمية ، هي عماد النص العلمي وجواز سفر للعلم إلى عقول أصحابه وعقول طالبيه .

وإيضاحاً لهذا الترابط والتلازم ، بوجهيهما الإيجابي والسلبي ، نذكر أنه إذا لم يكن ثمة تعريب في التعليم الجامعي للمواد العلمية ، أي إذا كانت هذه المواد تدرس بإحدى اللغات الأجنبية ، فلا حاجة عندئذ للمصطلح العلمي العربي ، إذ يكون التدريس والكتب التدريسية والمرجعية بلغة أجنبية ، ولاحاجة كذلك لترجمة الكتب والمؤلفات العلمية إلى اللغة العربية ، وأما إذا كان التعليم الجامعي العلمي معربا أي يُقدَّم للطلبة باللغة العربية ، فتكون الحاجة ماسة إلى أهم أدوات التعليم العلمي وهي المصطلحات العلمية مما يحثُّ على وضعها وتوحيدها

وإشاعتها واستخدامها ، وتكون الحاجة ملحة إلى ترجمة الكتب والمؤلفات العلمية إلى العربية ، وينشط في هذا الميدان رجالُ العلم ومدرسو العلوم كلّ في ميدان اختصاصه فينصرفون إلى أعمال التأليف والترجمة والتدريس بالعربية .

المصطلح أداة ضرورية للتعريب ، والترجمة حاجة مهمة من حاجاته ، والتعريب يتحقق وينهض بهما فيمهدان الطريق للتأليف العلمي بالعربية والبحث المتصف بالابتكار والإبداع .

وبهذا الثلاثي المترابط والمتلازم تنمو اللغة العربية ، وتتجذر المعرفة العلمية ويتخلص العرب من التبعية اللغوية والثقافية ، ويتحقق شرط أساسي من شروط النهضة الحقيقية في الوطن العربي .. إنّه ثلاثي تتكامل أطرافه ، ولا يتحقق أحدها بدون تحقق الطرفين الآخرين ، بل يتحقق بهما ومعهما : فالتدريس العلمي بالعربية والتأليف بها والترجمة إليها ووضع المصطلح عمل متكامل ومتزامن في سياق النهضة العلمية والثقافية واليقظة القومية والمشاركة الإنسانية .

وأتناول بإيجاز ثلاثة موضوعات تتعلق بالمصطلح العلمي هي : طرائق وضعه وحجم العمل فيه وإشكالياته .

أولاً طرائق وضع المصطلح :

يذكر العلامة مصطفى الشهابي : " أن العربية قد نمت بالاشتقاق والمجاز والنحت والتعريب ، وهي الوسائل التي رجع إليها العلماء والنقلة عندما وضعوا آلاف المصطلحات في صدر الإسلام ، سواء في العلوم الفقهية أو اللغوية أو في علوم فارس واليونان والهند وغيرهم

من الأمم ثم يضيف : " وهذه الوسائل هي التي نتخذها في زمننا هذا لنقل العلوم الحديثة إلى لغتنا الضادية ".

ونعرض بإيجاز لكل من هذه الوسائل أو الطرائق :

١ - **الاشتقاق** : هو انتزاع كلمة من أخرى على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ والمعنى مع توافق في ترتيب الحروف ، وهذا هو الاشتقاق الصغير : معرفة ، عارف ، معروف .. أو تناسب في اللفظ والمعنى دون توافق في ترتيب الحروف مثل : جذب وجبذ ، وهو الاشتقاق الكبير أو القلب ، أو تناسب في المعنى واختلاف في اللفظ مثل : عنوان وعلوان ونبس ونبت وهو الاشتقاق الأكبر أو الإبدال.

من المصدر ، اسم المعنىٰ وأصل المشتقات يؤخذ الفعل المجرد ثم الأفعال المزيدة . ومن الأفعال المجردة والمزيدة تصاغ المشتقات الثمانية .

ولكن الاشتقاق لم يقتصر على أسماء المعاني أو المصادر ، بل اشتق القدماء من أسماء الأعيان العربية ، مثل : ذَهَّبَ من ذَهَبَ وأبحر من بحر ، ومن أسماء الأعيان المعربة مثل : هَنْدَس من الهندسة ودَرْهَم من الدرهم وفَهْرَس من الفهرسة .

وفي العصر الحديث جرى الاشتقاق كذلك من أسماء الأعيان العربية مثل غِراسة من الغَرْس ونِحَالة من النَّحْل ، وأسماء الأعيان المعربة مثل كَهْرَب من الكهرباء ومَغْنَط من المغنطيس وأَكْسَدَ من الأكسيد ... بالإضافة إلى الاشتقاق من أسماء المعاني أي المصادر مثل : مستشفى من الاستشفاء ، والجامعة من الجمع ، والمِبْذَر من البذر .

إن الاشتقاق هو الطريق الرئيسية لتوليد الألفاظ الجديدة وأهم وسائل تنمية اللغة العربية لتفي بمتطلبات تطور العلوم والمعارف العلمية.

٢ - **المجاز** : هو في البيان لفظ ينقل المتكلم معناه الأصلي الموضوع له إلى معنى آخر بينه وبين المعنى الأصلي علاقة كقولنا : البحر للرجل الكريم، وفي مجال المصطلح هو نقل اللفظ من معناه الأصلي إلى معنى علمي.

وإن الألفاظ التي استخدمت مجازاً في عصر النقل والترجمة زمن العباسيين ، بل بداية من العصر الأموي ، لا تُعَدُّ ولا تحصى سواء في ميدان العلوم الفقهية وعلوم اللغة أم العلوم الأساسية والتطبيقية ، كالرياضيات والهندسة والطب والفلاحة مثل : الصلاة والزكاة ، والنحو والصرف ، والأزل ، والأبد ، والجِذْر والأُس ...

قال العلامة مصطفى الشهابي : " ولابد لنا من الرجوع إلى المجاز في وضع عدد كبير من مصطلحات العلوم والمخترعات الحديثة . وكلنا نعرف بعض ألفاظ مجازية وضعت حديثاً كالقطار والقاطرة والسيارة والمدرعة والغواصة والباخرة ".

٣ - **النحت** : هو انتزاع كلمة من كلمتين أو أكثر على أن يكون ثمة تناسب في اللفظ والمعنى بين المنحوت والمنحوت منه ، وعدَّه بعضهم ضرباً من الاشتقاق .

استعمل قديماً في حدود ضيقة فقيل : سَبْحَلَ من سبحانَ الله وحَوْقَلَ من لا حولَ ولا قوةَ إلا بالله وحَمْدَلَ من الحمد لله وعَبْشَمِيٌّ نسبة إلى عبد شمس ... وعدَّه الأقدمون سماعياً ، ولكنَّ مجمع اللغة العربية

بالقاهرة أجازه عندما تُلْجِىءُ الضرورة العلمية إليه ، وأضيف : ويستسيغه الذوق السليم .

وفي العصر الحديث استعمل النحت فقيل : برمائي وآفروآسيوي بدل بري مائي وافريقي آسيوي ويشبهه التركيب المزجي مثل : رأسمال. ويصحّ النحت إذا كان المصطلح الأجنبي مركباً من كلمتين مثل : كهرطيسي وكهرزاري عوض كهربائي مغناطيسي وكهربائي حراري .

وقد غالى بعضهم في النحت مثل قَطْشَرَة بدل قطع الشرايين وفَسْكَر بدل فحم السكر فأتوا بكلمة أعسر من الكلمتين اللتين أرادوا دمجهما ، فكانوا كالهارب من الدُّب فوقع في الجبّ .

٤ – **التعريب** : سبق أن ألمحنا إليه ودعوناه اقتراضاً ، والاقتراض ليس وقفاً على اللغة العربية ، بل هذا شأن اللغات جميعها ، وما أكثر اللغات التي اقترضت من اللغة العربية ألفاظاً تعد بالمئات وأحياناً بالألوف .

هذه هي الطرائق التي نمت بها لغتنا العربية ، والتي يمكن أن تنمو بها مستقبلاً ، وفاء بمتطلبات التطور العلمي والثقافي الذي نسعى لتحقيقه للحاق بركبه السائر دون توقف في العالم المتقدم علمياً وتقانياً .

ثانياً – حجم العمل المصطلحي :

ويحسنُ بنا أن نلقي نظرة على حجم العمل الذي تم في ميدان وضع المصطلحات العلمية قديماً وحديثاً . في القديم ، عصر النهضة العربية الأولى ، اقترن وضع المصطلح العلمي بعمل الترجمة العلمية .

فقد بدأت هذه الترجمة في عهد بني أمية ، ولكن لم يتسع أفقها إلاّ في عصر العباسيين ، حين جعلت منشطاً من مناشط الدولة يحظى بدعمها المعنوي والمادي .

أنشأ الخليفة المنصور ديواناً للترجمة فوسَّعه الرشيد . وعندما تولى الخليفة المأمون الحكم أحدث " بيت الحكمة " الذي كان بمثابة " مجمعٍ علمي ومرصدٍ فلكي ومكتبةٍ عامة أقام فيها طائفة من المترجمين وأجرى عليهم الأرزاقَ من بيت المال " واقتدى بالمأمون كثيرون من أهل الدولة ورجالها الأغنياء .

تُرجمت المعارف عن الهندية والفارسية ، ولكن الكتب اليونانية كانت نبعاً اغترفوا منه وقد بلغ عدد ما ترجمه العرب من كتب الإغريق نحو أربعمئة كتاب منها (١١٤) في الفلسفة و(١٢٣) في الرياضيات و(١٤٩) في الطب ...

وقد استدعت ترجمة علوم الأقدمين إلى العربية إيجاد مصطلحات علمية كثيرة للدلالة على المعاني والأعيان في الفلسفة والهندسة والرياضيات والفلك والطب وسواها .

يقول العلامة مصطفى الشهابي : " إن المصطلحات العلمية التي أدمجت في لساننا في تلك الأيام هي آلاف مؤلفة من الألفاظ المعربة ". ويضيف : " لقد جعلت من العربية آنذاك لغة علمية بل هي ماتزال صالحة للتعبير عن بعض موضوعات العلوم الحديثة ".

لم يكن في ذلك العهد مجامع لغوية أو لجان جامعية أو مكاتب للتعريب أو دوائر معاجم ، ولذا كان يَسُدُ مَسدَّ هذا كله جهود الأفراد النابهين أمثال حنين بن اسحق الذي يرجح أن يكون هو واضع

المصطلحات التالية في طب العين : الشبكية والعينية والرطوبة والزجاجية والبيضية والقرنية والملتحمة .. لم يكن بين الترجمة والمصطلح ، وهما الوسيلتان والدِّعامتان لتعريب العلوم ، حدٌّ فاصلٌ أو مسافةٌ عازلة ، بل كان بينهما ترابطٌ وتلاحم وتكاملٌ : الترجمة تقتضي اللفظة العربية الدقيقة وما كان على المترجمين آنذاك إلاّ أن يعملوا العقل فأعملوه وجعلوا اللغة العربية لغة علم في زمانهم وبعد زمانهم ، لفترة مديدة .

وفي العصر الحديث ، رافق النهضة الثقافية في القرنين التاسع عشر والعشرين سعيٌ حثيثٌ لإيجاد المصطلحات العلمية التي تطلبها تدريس العلوم المعاصرة باللغة العربية في المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية في أكثر البلدان العربية وفي بعض مؤسسات التعليم العالي بمصر من عام ١٨٢٦ وحتى عام ١٨٨٧ وبيروت من عام ١٨٦٨ حتى ١٨٨٦ ودمشق بداية من عام ١٩١٩ حتى اليوم ، ثم نشوء صحافة تنشر المقالات العلمية وظهور الحاجة لترجمة مؤلفات علمية من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية ؛ والحاجة إلى تأليف كتب علمية بهذه اللغة خدمة للتدريس العلمي من جهة ؛ وتأمينا لقدرٍ من الثقافة العلمية لجمهور القراء .

وتدل دراسة إحصائية للأعمال المعجمية التي تمت خلال مائة عام ١٨٨٣ - ١٩٨٣ على اختلاف أنواعها : معاجم - قوائم - مسارد، أنه قد بلغ عددها (٥٣١) عملاً منها (٥٣) عملاً في مجال الطب و(١٦) في الفيزياء و(١٥) في الكيمياء و(١٩) في الجيولوجيا و(٣٨) في القانون و(١٥) في علم النفس .. إلخ .

وقد أسهمت في هذا العمل جهاتٌ عديدة : الهيئات والمؤسسات

القطرية : مجامع اللغة العربية ، والجامعات والمجالس العلمية والمنظمات العربية المتخصصة والاتحادات المهنية العربية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ممثلة بمكتب تنسيق التعريب بالرباط .

والقسط الأكبر في هذا العمل أداهُ أفراد نابهون لم يوفروا جهداً أو وقتاً ولم يَخْشَوا سهراً أو عناءً في خدمة لغتهم وإغنائها بالمصطلحات الجديدة .

ثالثاً - إشكالات المصطلح العلمي :

على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلتْ في وضع المصطلح العلمي وإعداد الأعمال المعجمية ، فإن هذه الحصيلة الوافرة من المصطلحات تشوبها نقائص كثيرة إذ شكّلتْ لوحة فنية بمعانيها ولكنها متداخلة الخطوط والألوان .

ويعود سبب ذلك إلى أن هذا العمل قد انطلق من مواقع متباينة في مقاصدها ومراميها ، ثمرة جهود فردية ، جامعية ، مجمعية ، وشاركت في بعضها مؤسسات قطرية وقومية وأجنبية ، وكانت الدوافع إليها حاجات علمية وتعليمية تارة ونزعات تجارية ربحية أو هوايات شخصية تارة أخرى .

وجرت هذه الجهود بأساليب مختلفة : فثمة من بالغ بالتمسك بمعطيات تراثنا العربي اللغوي فتشدَّدَ إزاء المعرَّب والدخيل والعامي ، ومنهم من تساهل في ذلك تساهلاً مخلاً ، في غياب منهجية دقيقة لاختيار المصطلح . هذا وجاءت الأعمال على غير نسق موحد ، فحظيت بعض حقول المعرفة بنصيب وافر كالطب والاقتصاد والقانون على خلاف الرياضيات والزراعة والمحاسبة ....

وثمة إشكاليتان تجدر الإشارة إليهما :

أولاهما – التخلف الزمني في وضع المقابل العربي ؛ إذ غالباً ما يُفكّر فيه بعض انقضاء زمن على تداول الناس المصطلح الأجنبي بلفظه أو ابتداع مقابلات عربية له مرتجلة لم يُحْسَن اختيارها . يقول الأخضر غزال مدير معهد الأبحاث والدراسات للتعريب في المغرب : " نضع المصطلحات في جميع الميادين بسرعة معدلها (٢٥٠٠) مصطلح في السنة بينما تضع فرنسا (٥٤٧٥) مصطلحا، ويُبدع كل سنة ما يربو على (٧٣٠٠) مصطلح جديد في جميع العلوم أي بمعدل (٢٠) مصطلحاً كل يوم .

والحق أنه لم يكن ثمة خطة لوضع المصطلح ، ولم يكن ثمة مؤسسة أو جهاز مكلف بتتبع المصطلحات التي تنزل ساحة العلم والمعرفة والعمل على وضع مقابلات عربية لها ، في وقت محدد أو ضمن جدول زمني ، ولذا جاءت هذه المقابلات متفاوتة في قربها أو بعدها عن زمن ذيوع المصطلح الأجنبي . إذن من تولى وضع المصطلح ومازال يتولى ذلك ؟

تولى ذلك أفرادٌ أفذاذ من رجال العلم والثقافة والصِّحافة ، ممن كانت لهم دراية باللغات الأجنبية ولديهم معرفة معمقة باللغة العربية الأم، فاجتهدوا ما وسعهم الاجتهاد ، فنجحوا في وضع مصطلحات شاعت وبقيت متداولة حتى اليوم ، ووضعوا مصطلحات لم يكتب لهم البقاء لحلول أخرى محلّها .

فمما وضعه أحمد فارس الشدياق : المؤتمر والحافلة والمنطاد والمطعم ، وما وضعه خليل اليازجي : الجواز والرُّدهة ، والقفاز ، وممّا

وضعه يعقوب صروف : المصح والتلفزة ، والصُّلب (الفولاذ) والنشوء والارتقاء .

ومما وضعه ابراهيم اليازجي : المجلة والبيئة ، والدراجة ، والحاكي واللولب ، والشعار ، والمقصف ، والحوذي ....

ومازال وضعُ المصطلح حتى اليوم غير خاضع لخطة متفق عليها ولا موكل لمؤسسة أو جهاز ، بل يقوم به من كان قادراً على ذلك من رجال العلم والثقافة والصحافة ، بل من مترجمي المؤتمرات العلمية العرب الذين يجدون أنفسهم في مواجهة المصطلحات الأجنبية فيجتهدون، يصيبون حيناً ويخطئون الهدف حيناً آخر .

ثانيتهما – تعدد المقابل العربي تجاه المصطلح الأجنبي لتعدد واضعيه أو تعدد اللغات الأجنبية المنقول عنها . فقد وضع مقابل المصطلح الفرنسي Frein مكبح وكابحة وماسك ولجام وفرملة وفران ، ومقابل لفظة جهاز Computer بالإنكليزية ؛ وضع حاسب وحاسب آلي وحسابة وحاسوب وعقل الكتروني ومقابل تسميته بالفرنسية Ordinateur نظامة ورتابة .

لقد تنبه أهل الرأي إلى هذه الإشكالية من منتصف هذا القرن لأن من شأنها إذا ما استشرت وتفاقمت أن تجعل اللغة العربية لغات ولاسيما في مجال العلوم التي تعتمد على المصطلح اعتماداً كبيراً ، فقد نصت المعاهدة الثقافية ، وهي أول معاهدة أبرمت عام ١٩٤٥ بين دول الجامعة العربية ، في المادة الحادية عشرة منها على توحيد المصطلحات، ثم جاء ميثاق الوحدة الثقافية الذي وافق عليه مجلس الجامعة عام ١٩٦٤ ناصاً في المادة السابقة عشرة منه على السعي

لتوحيد المصطلحات العلمية والحضارية ومساعدة حركات التعريب بما يحقق إغناء اللغة العربية مع المحافظة على مقوماتها .

أما جهاز تنسيق المصطلح وتوحيده الذي أنشئ عام ١٩٦١ بناء على توصية مؤتمر التعريب الأول الذي انعقد بالرباط فقد عمل حتى عام ١٩٦٩ بصفة هيئة مستقلة إدارياً ومالياً ، ثم احتضنته جامعة الدول العربية حتى قيام المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، فتحوّل جهازاً من أجهزتها الثقافية عام ١٩٧٢ .

ومهمة هذا المركز جَمْعُ المصطلحات المستخدمة في البلدان العربية ، في مجال من مجالات المعرفة والعلم وتنسيقها وتكليف خبراء بوضع مصطلحات كل علم في معجم متخصص ، ثم عرض ذلك على الهيئات اللغوية والعلمية في البلدان العربية ، وتقديمها بعد ذلك إلى مؤتمر التعريب الذي ينعقد دورياً كل ثلاث سنوات لدراستها والتصديق عليها .

لقد أقر مؤتمر التعريب الثاني (الجزائر ١٩٧٣) (٦) معجمات للتعليم العام والثالث (طرابلس ١٩٧٧) (٨) معاجم للتعليم العام أيضاً والرابع (طنجة ١٩٨١) (١٠) معاجم للتعليم التقني والمهني والعالي ، والخامس (عمان ١٩٨٥) (١٠) معاجم للتعليم العالي ، والسادس (الرباط ١٩٨٨) (٥) معاجم ، والسابع (الخرطوم ١٩٩٤) (٤) معاجم ، فيكون المجموع (٤٣) معجماً ، وثمة (٥) معاجم في الإعداد .

ونظراً للتجانس في المعجمات المخصصة للتعليم العام والمخصصة للتعليم العالي ودرءاً للتكرار جمعت المعجمات المصدقة حتى المؤتمر السادس وعددها (٣٤) معجماً في (١١) معجماً تضم

(١١٢٥٦٠) مصطلحاً هيئت للطبع ، وصدر منها حتى الآن ثمانية معجمات .

إن جهوداً كبيرة بذلت وماتزالُ تبذلُ لوضع المصطلحات العلمية وتوحيدها ، ولكن الجهود التي تبذل متأخرة لا تعطي ثمارها كاملة ، فمازال ثمة مصطلحات في مجالات العلم موضع اختلاف ويقدرها بعضهم بنسبة ٦٪ من مجموع المصطلحات المستخدمة في التدريس والترجمة والتأليف .

وفي رأيي ، وتداركاً لهذا الخلل في المواكبة والتزامن بين المصطلح الأجنبي ومقابله العربي ، ودرءاً لتعدد المقابلات العربية للمصطلح الواحد ، أن يُطَوِّر مكتب تنسيق التعريب عمله بوصفه جهاز التنسيق القومي ، فيتتبع ما يستجد من مصطلحات في العالم في مختلف فروع العلم عن طريق مراجعة المعجمات التي تصدر باللغات الأجنبية ، ولاسيما تلك التي تكون اللغة الإنكليزية أساساً لها ، والكتب والدوريات ، ويجمعه في قوائم يعرضها على المجامع اللغوية والعلمية والجامعات والمراكز العلمية ؛ مشفوعة باقتراحات خبرائه ، كما تقول رأيها فيها ، ثم ينسق المكتب بين هذه الآراء ويقدمها إلى مؤتمرات التعريب لإقرارها.

ومن الحق أن نذكرَ أن ما تَمَّ من إنجاز في هذا المضمار ، مضمار المصطلح العلمي ، إنما هو جهد مشترك جماعي أسهم فيه أفرادٌ نابهون ومؤسسات لغوية وعلمية ، وفي مقدمتها المجامع مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩١٩ ومجمع اللغة العربية بالقاهرة ١٩٣٢ ، والمجمع العلمي العراقي ١٩٤٧ ، ومجمع اللغة العربية الأردني ١٩٧٦ ، كما أسهمت فيه الجامعات في الوطن العربي وأساتذتُها ولاسيما من قام منهم بالترجمة إلى العربية وبالتأليف والتدريس بها .

إنني أعتقد أنه قد حان الوقت لتعديل الأسلوب المتبع في وضع المصطلح وتنسيقه وتوحيده ، ورسم خطةٍ جديدة للعمل المصطلحي ، يكون من أسسها :

١. تولي اتحاد مجامع اللغة العربية قيادة العملية برمتها ، بحكم اختصاصه ويغدو مكتب تنسيق التعريب جهازاً منفذا للمشروعات التي يرسمها الاتحاد .

٢. دعوة المنظمات والاتحادات النوعية العربية (اتحاد المهندسين ، اتحاد الكيميائيين) إلى المشاركة في هذا الجهد بالخبرات والمال ، على مثال ما قام به اتحاد الأطباء عند وضعه معجمه (المعجم الطبي الموحد) .

٣. بذل الجهود العاجلة والجادة لمكننة العمل في هذا المكتب للاستفادة من الآلية المتطورة وقدراتها الهائلة على الخزن والاسترجاع والمعالجة .

٤. إنشاءُ بنكٍ للمصطلحات العلمية وإحداث مركز إعلام مصطلحي في نطاق مكتب تنسيق التعريب بالرباط أو المركز العربي للتعريب ؛ والترجمة والتأليف والنشر بدمشق والعنايةُ بتدريس علم المصطلح ، وتوحيد منهجيات وضع المصطلح وفق قواعد واضحة متفق عليها .

٥. الربط المحكم والمستمر بين وضع المصطلحات وتوحيده من جهة وبين استخدامه في الترجمة والتأليف والتدريس والبحث العلمي ، واعتبار العملية برمتها جزءاً من حركة التقدم العلمي والتقاني والنهضة الحضارية في الوطن العربي .

الخاتمة :

إنه لما يزيد موضوع المصطلح العلمي أهمية أن دعاة التغريب، بدافع وهن في الهزيمة أو انبهار بما لدى الغير أو مصالح آنية شخصية يتخذون من الحال الراهنة من حيث الافتقار إلى النجاعة في وضع المصطلح وتوحيده واستخدامه ذريعة للطعن بالتعريب و إعاقة تنفيذه ، فيزعمون أنه ليس ثمة مصطلحات علمية كافية تفي بالغرض ، ومعنى هذا أن اللغة العربية قاصرة عن مسايرة تطور العلم ، وأنه لا داع للترجمات التي ، في ادعائهم ، لا تغني عن طلب العلم بلغة أجنبية ؛ وأنّ التعريب يضر بالمستوى العلمي المطلوب ويعزل المتعلم عن حركة التقدم العلمي في العالم .

إنها ذرائع واهية متهافتة تخالف المعطيات العلمية وتتنكر لمقومات وجودنا القومي والإنساني .

فقد دلت الدراسات الجادة على أن الاستيعاب وتمثُّل المعلومات باللغة الأم يفوق الاستيعاب والتمثل بلغة أخرى ، وأن العمل العلمي تعلماً وتعليماً وترجمة وتأليفاً وبحثاً باللغة القومية هو الطريق إلى الابتكار والإبداع .

وتشكِّلُ لغتنا القومية بمفرداتها ، والقادرة على التعبير الدقيق والتوالد الخلاق والنماء المستمر ، إحدى ركائز هويتنا القومية ، واستخدام لغة أخرى مكانُها هو اتهامٌ لها بالعجز وتنكرٌ مريرٌ لما تحمل من قيمٍ رفيعة وتراثٍ جليل وطاقاتٍ لا حدَّ لها ، وإضعافٌ لها ، وهي الآصرة الأقوى بين أبناء أمتنا العربية ، ولغة القرآن الكريم في الإسلام وما بعده من قرون إلى آخر الزمان بكل ما يحمل من فصاحة كلم وبلاغة بيان .

وليس بخافٍ البتة أن استخدام العربية لغة علمٍ لا يتعارض مع إتقان الباحث والمدرس والطالب لغةً أجنبية ؛ تكون نافذةً له على معطيات العلم الحديث إلى جانب ما يترجم منها إلى العربية ؛ وأن جميع الأمم والشعوب الناهضة قد جعلت من لغاتها الوطنية لغة علم وتعليم .

إن الجهود التي تبذل مستمرةٌ في كل قطرٍ عربي ، والرواد المخلصون ما ينفكون يواصلون المطالبة والسعي ، وثمة خطواتٌ مهمةٌ قطعتها بعضُ الاقطار العربية التي شرعت بتعريب التعليم العلمي في جامعاتها وينطوي ذلك على الاهتمام بالمصطلح والترجمة - ، وهي السودان والعراق واليمن والجماهيرية الليبية ، وقد أصدرت الجزائر تشريعاً يوجبُ إنجاز تعريب التعليم العلمي في جامعاتها عام ٢٠٠٢ ، وليس من العسير سدُّ مواضع الخلل في الأقطار العربية الأخرى إذا اقترن بالفعل ، وارتبط التخطيطُ بالتنفيذ .

وعلى الصعيد القومي أنجزت المنظمةُ العربية للتربية والثقافة والعلوم في العام الماضي ١٩٩٦ وضعَ خطة قوميةٍ للتعريب وخطةٍ قومية محدَّثةٍ للترجمة ، وتشرف على جهازين عاملين هما مكتبُ تنسيق التعريب بالرباط - بشأن المصطلح والمعجمات المخصصة ؛ والمركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر بدمشق - بشأن الترجمة والتأليف - ؛ إلى جانب النصوص التشريعية في جامعة الدول العربية ، وقرارات المؤتمرات الوزارية المختصة ، خلال نصف القرن الأخير .

إن الخطوات بطيئة ، ولكنّ العزيمة والجهود ماتزال تُبْذَلُ والأملُ في غدٍ مشرقٍ يَغمُرُ القلوبَ ، وهذه الشعلة لغتُنا العربيةُ التي لم تطفئها رياحُ الاستبداد والقهر ستظلّ متألقةً أبدَ الدهر .

المواد

المراجع

* الخبير السابق في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم .

** وتلفظ التُرجُمان والتَّرجَمان .

١. كتاب " المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث " للأمير مصطفى الشهابي . مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ، طبعة ثانية منقحة ومزيدة ١٣٨٤هـ = ١٩٦٥م .

٢. كتاب " اللغة العربية والصحوة العلمية الحديثة " تأليف الدكتور كارم السيد غنيم عضو كلية العلوم بجامعة الأزهر – مطبوعات مكتبة ابن سينا بالقاهرة ١٩٨٩م .

٣. كتاب " الأسس اللغوية لعلم المصطلح " تأ ليف الدكتور محمود فهمي حجازي . مطبوعات مكتبة غريب بالقاهرة ١٩٩٣م .

٤. كتاب " التعريب والتنمية اللغوية " تأليف الدكتور ممدوح خسارة مطبوعات دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق ، ١٩٩٤م .

٥. محاضرة " التعريب والمصطلح العربي الموحد " للدكتور محي الدين صابر المدير العام السابق للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ألقيت في ندوة التعاون العربي في مجال المصطلحات علماً وتطبيقاً بتونس من ٧ – ١٠ تموز ١٩٨٦ .

٦. محاضرة " قضية المصطلح العلمي في نطاق تعريب التعليم العالي " للدكتور شاكر الفحام رئيس مجمع اللغة العربية بدمشق ، ألقيت في ندوة تعليم اللغة العربية في الجامعات العربية التي عقدت في رحاب جامعة الجزائر من ٧ – ٩ نيسان ١٩٨٤ .

٧. كتاب " دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب " تأليف شحادة الخوري ، إصدار دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ط٢ / ١٩٩٦م .

٨. كتاب " الترجمة قديماً وحديثاً " تأليف شحادة الخوري . إصدار دار المعارف بسوسة / تونس ١٩٨٨.

٩. محاضرة "التعريب والمصطلح " للأستاذ شحادة الخوري ألقيت في ندوة " التعريب وصلته بشخصيتنا الوطنية والقومية " التي أقامتها كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية – في جامعة تشرين باللاذقية من ٩ – ١١ نيسان ١٩٩٦ .

* * *

من الأزرق إلى الأزرق

قراءة في عتبات العصفورية

أسـامـة المـلا

١ - ١ : في الرواية :

إن الرواية (كتابة) لم تنل - وهذا قدرها - سلطة المعيار وحظوة النموذج . ولعل ذلك جعلها تتموضع كلاماً ممكناً من لغة لانهائية ، وبهذا يتشكل معيارنا الروائي في لحظة تكونها (الكتابي والقرائي على حد سواء) فتخرج أماً في لحظة كونها وليدة " فما الشكل سوى كائن لغوي تنجزه اللغة ثم تلغيه ثم تنجزه ثم تلغيه وهكذا دواليك "[١].

تمدنا هذه اللعبة بالمتعة لتشيدها عوالم رملية ما إن تبلغ ذورتها حتى تحطم ، وتبنى من جديد . إن نص العصفورية للدكتور غازي القصيبي[٢] هنا له نص مشاكس ، ومعادي لما هو مألوف في خلفيتنا النصية وأعني بها : " مجموعة القيم البنيوية التي تتكون منها مجموعة من النصوص والتي بفعل التربية وعناصر التحكم الثقافي والفني في بيئة سوسيوتاريخية معينة تأخذ فيها طابع الهيمنة إنتاجاً وتلقياً ، فتصبح هي مؤشر تفاعلنا وحكمنا على النصوص "[٣]. ولهذا فإن نص العصفورية يعادي من جهة المألوف في نمطية السرد في رواياتنا المحلية ، ويتصل نسقياً مع جيل الرواية العربية منذ السبعينات إلى الآن في رغبتها للبحث عن أشكال تجريبية متجاوزة .

من خلال السخط على الأحادي والأيدلوجي والرغبة في المغامرة

في استنطاق اللاوعي المجتمعي والتاريخي رغبة في استحضار الذات لكينونتها والرغبة في التعبير عن تمزقها[٤]. لذا كانت كتابة التجريب في هذا النص الروائي منبعثة من تراكمات كمية ونوعية متعددة (معرفية ، معلوماتية ، أسلوبية) لتشييد قيماً جمالية جديدة تتكىء على (شهوة) الكلام مؤسسة لنمط آخر من الشعرية وهي شعرية الكلام بدلاً من شعرية الصمت (التي نواجهها في النص الشعري والسردي سابقاً) .

وبهذا فإن المعمارية النصية للتجنيس هنا ترتكز على تهجين الروائي وانفتاحه لتوليد مشروع (كتابة) تبحث عن لغة قصوى في أشد مراحلها (الممكنة) في طريقها الأبدي نحو اللانهائية . ولهذا نجد أن الرواية تتناص مع الذات الإنسانية عندما تواجه المراد تخيلاً بالممكن واقعاً ، فسر اللعبة في هذه الرواية في إحالتها للامرجع لكونها فض لعلاقة الدال (لغة الرواية هنا) بالمرجع (الواقع) فهي تفض عرى التواصل فيما بينها من خلال عدم الإحالة بتقنع شفاف يظهر غلالةً تحيل مباشرة لحادثة واقعية . ومن ثم ترنو إلى الخروج من هذه الإحالة للعب مرة أخرى بمغالطات الحكي .

لذا لا نغدو نحن (قراء) إلا مواجهة هذه اللعبة بالكثير من العدائية .

وبذا ينجح النص في إيجاد ما يوازي الغواية النصية والاشتهاء السردي (المتحقق مثلاً في رواية شقة الحرية للمؤلف) وأعني به : خرق أفق التوقع لما هو ممكن ومرجعي من جهة ، والتماهي الجنسي من جهة أخرى ، ولذا فإن النص العصفوري يكون شرنقته الروائية من خلال ضديته للروائية ذاتها .

٢ - ١ : في القراءة :

القراءة حرية ، ولذا فإن المقولة البارتية (أنا أقرأ النص) تُدشن مرحلة القراءة النصية وتُبشر بالقارىء / الكاتب ، ومن هنا يحدد بارت (الأنا) بأنها المالكة للوظيفة اللغوية المتعددة المنفتحة المتابعة لتقلبات الدال (لغة النص) و هي تنساب وتراوغ قبضة المدلول وإذا كان للقراء مواقع في امبراطورية اللغة فإن لهم الحرية في ربط النص بأنساق من المعنى وفي تجاهل مقصدية المؤلف . وهنا يصبح القارىء استراتيجية نصية " فما هو إلا عدد لانهائي من الإشارات والنصوص ولذا يصبح النقد لدى بارت ليس محاولةً للتركيز على القارىء بقدر ما هو محاولة لتنصيص القارىء "(٥).

ولذا يطرح أمبرتو إيكو مقولة التعاضد التأويلي " وأن النص يكتمل بالقراءة من خلال ثقوب البياض ، بذا يصبح النص آلةً كسولةً تُوكل إلى القارىء بالجزء الأكبر من عملها "(٦) من هنا نُؤكد على أن النص إنتاجية دائمةٌ . ولا يتم ذلك إلا عندما يبدأ القارىء / الكاتب في مداعبة الدال . وليست كل القراءات منتجة لأن ليست كل النصوص قابلة لإعادة الإنتاج ، فهناك نصوصٌ تقبل القراءة (النصوص التي تقرؤها مستهلكاً) وهناك من تكتبها منتجاً ، وهذا ما نحاول فعله هنا عبر المنهج السيميولوجي وتحديداً عبر العتبات النصية التي أشار إليها " جيرار جنيت " في كتابه الشهير "عتبات " حيث أطلق عليها النص الموازي ، مرددين مقولته (احذروا العتبات) ومقولة مثلنا العربي (أخبار الدار على باب الدار). والنصوص الموازية تُعد نوعاً من النظير النصي أو النصية المرادفة فهي بمثابة العتبات ، والمداخل التي تربط النص الأدبي بكل ما

يحيط به من التذليل والكلمات التي تظهر على الغلاف كما تدخل كذلك نصوص الهوامش والتعليقات والصور وطريقة إخراج العمل الأدبي ، وترى جوليا كريستفا(٧) أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول . إذ أنه موضوع " لكثير من الممارسات السيميولوجية التي يُعتد بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغوية بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها . ومن هنا تدرس السيميولوجيا – بعلاقات غير لسانية – التواصل اللغوي النصي ، ومن هنا تظهر أنظمة التواصل غير اللساني ومنها : العلامات الشمية ، اللمسية ، الذوقية ، السمعية ، البصرية ، في الدرس النقدي .

ولذا سنتسلح بالعتبات للوقوف على كوى النص المعمارية ، محاولين رد السحر على الساحر من خلال ممارسة تجريبية على نص تجريبي ، مستوحين ذلك من مفهوم السيميائية (أحد مرادفات السيميولوجية) في عطارتنا العربية عندما يحول كيميائياً فسيفساء الرمل إلى ذهب !

وسنعرض لكوى النص عبر المستوى البصري (الغطاء ، اللون، اللوحة) والمستوى اللغوي (المؤلف ، العنوان ، الاستهلال ، الإهداء) .

في العتبات :

" كل ما في الرواية له دلالة "

رولان بارت

١ - ٢ : المستوى البصري : و يشمل :

كوة الغطاء :

انطلاقاً من القصدية النصية ننظر إلى أن كل ما في الرواية ليس اعتباطاً فـ (الماقبل) في الرواية وأعني : العتبات تُشيء بالفضاء الداخلي للرواية ومن هنا نجد أن غطاء الغلاف يحتوي على أهم الثيمات المهيمنة على النص الروائي كما سنرى لاحقاً .

وهذا الغلاف الأول مؤثثٌ بعلامات ثلاث هي : الفضاء اللوني ، والتركيب الاسمي (للعنوان ، وللمؤلف ، ولدار النشر) واللوحة التشكيلية.

يُفاجئنا اللون الأزرق باحتلال مساحة الرؤية لجسد الرواية ، وكأن الأزرقُ يسربلها سربالاً لا خلاص منه سواءٌ في وجهها الأول أو الآخر . بل إن كل شيء يسبحُ في فضاء الأزرق كنقطة في بحره ، ينسحب ذلك على التركيب الاسمي للمؤلف (غازي عبدالرحمن القصيبي) واللوحة وعنوان الرواية (العصفورية) ودار النشر (دار الساقي) ورسمة الغلاف الأخير بمسماها ، كل شيء . ذلك البحر العميق المجهول ، يُحيلنا المعنى المعجمي لمادة (زرق)[٨]: على الأذى (يقول لسان العرب : الزرقة: أن يغش سوادها (أي العين) بياضٌ ، ويقال : زرقت عينه

نحوي[٩]: انقلبت وظهر بياضها . كما أن الزّراق : مرضٌ يُصيب الأطراف " وقد وردت في القرآن الكريم صفة للمجرمين في قوله تعالى (ونحشر المجرمين يومئذ زُرقا)[١٠].

وتخبرنا الثقافة بأن جماعة سميت بالأزارقة وهي صنف من الخوارج ينسبون إلى نافع بن الأزرق كما أنّها تحيلنا لمقولة الدم الأزرق دلالة على الآخر (الغربي تحديداً) من خلال المقولة الشينفونية التي أطلقت على العرق السامي (الدم الأزرق) .

والرواية هنا تُدشن لبوس التعددية والحوارية منذ البدء، لكون أهم عناصرها التكوينية تكمن في تعددية اللغة (التنوع اللغوي واللهجي) التنوع الأسلوبي والجنسي (سيري ، شعري) التنوع الحكائي (واقعي ، غرائبي) التنوع الشخصي (بشري ، عجائبي) التنوع الحواري (حوارية الأنا والآخر) (الوعي واللاوعي) مؤكدة " أن الجنس الروائي جنس حواري كما أن الإنسان كائن حواري إلى حد بعيد "[١١].

إن التقابل الجهوي (شرق – غرب) (جنوب – شمال) أو التغاير النفسي والاجتماعي (الأنا والآخر) أو التمايز الحضاري والثقافي (تخلف – تقدم) أو الواقع السياسي والمعلوماتي (استلاب – هيمنة) ليطغى على مقولات هذه الرواية بل إننا لا نغالي كثيراً إذا ما قلنا أن هذا الغلاف يفضح النص ويعريه ، وأن العلامات العبر لسانية لتفضح اللغة وتشي بها . فما الأزرق سوى ذلك الدم النبيل الذي أعلن الكذبة وصدقها . وما الأزرق سوى ذلك البحر الذي يفصلنا ذاتاً وكينونةً عن ذلك المغاير الذي على الضفة الأخرى . ومن هنا نجد أن الرواية فعل حوار وبوح ، بوح نفسي وحوار مع المغاير في فضاء من التعددية الجنسية التي يتكفل

بانفتاحها جنس الرواية كما زعمنا ، ومن هنا نجد أن الذات النصية المسكونة بالحوار تُقدم بديلاً حضارياً خلافاً لبقية الذوات النصية في كتابتنا السابقة . لقد حشد النص لإقامة هذا النوع من الحوارية مظاهر متعددة عبر الشخوص وتعددها اللهجي (لهجات لبنانية ، خليجية ، مصرية ، عراقية ، سودانية) أو تعدد أنماط الحكي (الكلام الشفوي - وهو الأغلب وكأن الرواية كلاماً لا ينتهي - أو نصوص تراثية مضمنة عبر لعبة التناص حيناً والتقنع حيناً آخر) أو التعدد الشخوصي (فهي خارجة عن الوحدة الزمكانية وكأن شخوصها في اللازمكان عبر المطلق: شخوص تراثية ، معاصرة ، عربية ، أجنبية ، حقيقية ، واقعية ، تاريخية ، متخيلة سواء من عوالم الجن أو الفضاء) حتى أن التعددية ربطت المعقول الأيدلوجي باللامعقول الفانتازي ، فأي إحالة لمعطى حتمي أخلاقي نجد النص يحيل مباشرة للعبثي أو الهامشي . وهذا ما نجده عندما يتحدث عن تجاربه العاطفية ، حين تبدأ عبثية ثم تتحول إلى جادة (في لحظة مواجهة للنجمة السداسية) ثم تعود عبثية في نهايات الجنون أو الموت ، ويصدق ذلك على الأنظمة السياسية ولعبة الثورة والثروة ، أو عندما يشرع في حكاياته الفانتازية . بل إن النص منذ البداية يعبر عن الحالة اللبنانية التي دخلناها عبر لفظ العصفورية كنموذج لتجربة الشرق مع حضارة الغرب ثم حديثه عن مفكرين من أمثال رفاعة الطهطاوي ، طه حسين ، العقاد ، محمد عبده ، وغيرهم . حتى أنه يقول (كل مفكري عربستان القرن التاسع عشر والعشرين عانوا من عقدة الخواجة) العصفورية ص : ٨٨ .

وقد تحدث عنها وعن أيدلوجياتها المتناقضة وجعلها السبب وراء تلك التجارب الثقافية والسياسية التي أدّت بالعالم العربي لمرحلته

الراهنة وبـالذات لئـن تقبر فـي العصفوريـة . لقـد أراد النـص أن يطـرح البديل (السياسي والثقافي) عبر معرفة الـذات أولاً ولـن يتـم ذلـك إلا مـن خلال معرفــة الآخـر موضوعـاً حيـث كلمـا كـانت المعرفـة بـالآخر تحققت معرفتنا بذاتنا قدرةً وإنجازاً . وبذا تصبح الرواية بنوراما دراميـة لمـدن وإنسان العالم المتخلف المستباح جسدياً (عبر الكهربـائي فـي المصحـة العقلية) أو سياسياً (خرق نظمه المخابراتية وأنظمته الحزبية والسياسية) أو أيدلوجياً (فرض نُظم وأيدلوجيات لم تنبع من بيئته وثقافتـه) أو ثقافيـاً وعلمياً وتقنياً .

لتظل الروايـة مشـروع حلـم لانشـاء الحواريـة ورصـد لواقـع لـم يتغير لكنه يحمل بنبوءات التحول . وذلك من خلال رغبة الذات في إيجـاد جيل (الابن كما جاء في نهاية الرواية) يحملـون صفـات علويـة (فراشـة) وصفات سفلية (دفاية) ليصبـح ذلـك الهجين علـوي / سـفلي هـو الجيـل القـادر علـى إقامــة (التـوازن) المُنتـج للحضـارة وبفقـده تظـل الـذات فــي عصفوريتها ، ولكل منّا عصفوريته !.

لذا فإن أبجديات الروايــة لا تراهـن علـى الفعل بقـدر مـا تراهـن على الرغبة في الفعل . إنها كومة من الرغبات المتشظية ولذلـك فهـي لا تُحيلنا إلى خطاب ثوري مباشـر ، لكـون العصفوريـة مناخـاً فـي منطلقهـا الخاص لا تُؤدلج ، ومن هنا كانت العصفوريــة نصـاً هـي الفضـاء الأليق للغة ترفض الأدلجة من خلال عصفورية منطقاً ليس عليها من حرج عبر تعرية دائمة للواقع التي اعتاد الفكري العربي اقصاءها .

ولقد تمت هذه التعرية من خلال ثرثرة مقصودة فـي لغـة النـص مما يمثل انتهاكاً لغوياً لشعرية الصمت لذا تصبح الثرثرة / النص نموذجاً لانفلات ذاكرة الذات المثقلة برغائب مكبوتة عبر مخزون الذاكرة اللغـوي

(استفاد النص من كل مقروء الكاتب لذا فهو يُعبر عن الثقافي النصي للكاتب كأشمل ما يكون) بل إننا ومن خلال قراءة سيسيولوجية لثقافة النص نجد أن الرواية هي ذاكرة الثقافة للكاتب بل إن مقولة " هنري جيمس " من كون الروائي هو الذي لا يخسر شيئاً تحقق هنا ، فلم يترك الكاتب أو على حد تعبير " ميشال بوتور " (إن الروائي الأول هو الذي يعلق السامعين بشفتيه)[١٢].

لقد استمر هذا التعليق مدة عشرين ساعة وبشار الغول يتكلم لسمير ثابت ، كان (غولاً) في ثرثرته ، وذاك كان (ثابت المسامرة) كما تحكيه لنا سيميولوجية أسماء الشخوص[١٣]. وتظل ذاكرة الثقافة تضغط على الذات حتى تنفجر شظايا متناثرة محتفلة باللامعقول مختلطة الرؤى عبر تداخل الهامشي بالأساسي والحياتي والمعاش بالمركزي المتعالي . وهكذا تصبح العصفورية فضاءً وحيداً لاحتضان هذه الثنائيات المتقاطعة كالحياة (فضاء للتعايش) والعصفورية (فضاء للبوح) وهذا ما أنتج لنا أهم تقنيات أسلوبيات السرد هنا (الاستطراد والتوالد النصي) وكأن الحكاية تلد الحكاية في ديمومة نصية لا تكاد تتوقف ، أو على حد تعبير " بارت " النص يلد النص كما أن الأفعى تلد الأفعى . فبشار (يحكي) وسمير (يسمع) كألف ليلة وليلة مع تمايز بينهما ، فبشار (اللامتوازن) وسمير (التوازن) في حين شهرزاد (التوازن) وشهريار (اللامتوازن) . والرواية هنا كتابة الصامت (سمير) لأنها تسجيل للجلسات السريرية التي كتبها سمير طيلة عشرين ساعة من الحكي ، لذا فالرواية بفعل الصامت / الكاتب بوصفها مكتوب الشفاهي ، ولذا تُصبح كتابتها فعل نقص على الدوام نُكمله نحن بقراءتنا .

ويبدو أن الذات هنا أرادت في حواريتها مع الآخر أن تحشد كل

الطاقات البشرية والثقافية المكونة ، لترميم صورتها وإعادة جزء من كينونتها (المستباحة) وذلك من خلال إعادة ذاكرة الثقافة تراثاً وإنجازاً (كما نجد ذلك وبشكل خاص مع المتنبي ، الثعالبي ، المعري) حيث أن العصر العباسي من أهم نقاط التواصل الحضاري في تراكمنا المعرفي الإسلامي مع الآخر ثم حشد نصوص وشخصيات معاصرة (كشوقي ، وحافظ ، نزار قباني ، العقاد ، طه حسين ، أدونيس..) لتسجيل صوت معاصر فاعل يعيد بعضاً من الإنتاجية لهذا التراث . ولذا استطاع النص التعامل مع هذه الشخوص على أنها مخلوقات نصية في المقام الأول ، فجمعها في نسق واحد وتحت غايات نصية معينة خروجاً من الشخوص التي تحتفل بالمنطقي الزمكاني محاولة من الذات للصمود أمام ذلك الأزرق الجامح الممثل للآخر " المتحول فيما بعد لنجمة سداسية "[١٤]، كنهاية لأي نقطة تواصل بين الذات والآخر (كما أكدت على ذلك تجاربه سواء العاطفية أو السياسية) .

في البدء : كان ذلك الغلاف أزرقاً حاملاً لاسم المؤلف ، العنوان، دار النشر ، اللوحة ، كما جاء أزرقاً في الانتهاء يحمل رسمة الذات مرتدية رداءً غير محدد وغطاء رأس مكشوف وضحكة (الجوكندا) الساخرة الضاحكة / الباكية : أهي لنا أم علينا ؟ وتأتي (دار الساقي) مُعرفةً بالإنجليزية كتابة ورقم إيداع .

أغلفة أخرى :

ذات فضاء لوني أبيض تسسوده مفردة (العصفورية) في الركن القصّي من الغلاف في الأسفل لتُعلن التضاد الدلالي ما بين البياض

وسواده ، ينسحب ذلك السواد على كتابة (غازي عبدالرحمن القصيبي) و(دار الساقي) وأيقونته . تلك الأيقونة التي تمثل السّقاء يُعطي الصغار (الماء) وكان غازي يُعطي الصغار (القراء) النص / الماء من خلال زي يُذكرنا بأجواء ألف ليلة وليلة ، التي تعتبر العصفورية ابنة حقيقية لها ، من خلال توالدية الحكي[١٥]. يظهر الصغار في الغلاف الأخير وقد كتبوا / رسموا المؤلف . بفعل (فارس غازي القصيبي) وكأن الدورانية الإنتاجية شملت الكاتب .

المتلقي ←——— يصنع ، فارس غازي القصيبي ←——— يرسم

وبتلك الضحكة التي تبقي القراءة / السؤال معلقة ؟؟

كوة اللوحة :

تتوسط الغلاف بعد التركيب الاسمي (للمؤلف) لوحة تشكيلية بعنوان : الاستيديو (لبيكاسو) والصور التشكيلية من أهم العتبات غير النصية حيث أنها لغة ثانية تروم اقتصاد الدلالة وانفتاحها الأقصى حتى تتخلص مما يسميه (بارت) بفاشية اللغة الأولى . ذلك أن الفاشية لا تعني قمع التعبير ولكنها تعني أيضاً الإرغام على التعبير باللغة كسلطة تمارس العنف الرمزي الفلسفي[١٦].

إن الثيمة المهيمنة على فضاء اللوحة هي (التشظي) الذي ينسحب على كل مفردات اللوحة ، وهي تنطق باللامعقول في قشرتها الظاهرية على الرغم من هرمونيتها وتناغمها في بنيتها العميقة ، وهذا ما يتناص دلالياً مع العصفورية كفضاء مُكون للنص من كون العصفورية مكاناً لامعقولاً ظاهرياً معقولاً وفق نظامه الخاص ، وكالعصفورية نص

لاروائي ظاهرياً ورواية وفق نظامها الخاص . ولذا كانت اللوحة بتعاليها الدلالي علاقة ميتافيزيقية تُحيل إلى رواية البعثرة للذات المتشظية ، لذا كانت اللوحة متشظية وكان النص والذات كذلك . وما كان للقارءة سوى محاولة إيجاد تلاحمية التشظي ذلك في العصفورية (أيقونة ، ومفردة ، وتركيباً ، وذاتاً ، وعالماً ...) ومما يؤكد تناصية اللوحة والعنوان يجيء العنوان بأسفلها وكأنه تعريف بها وتحديد لها ، وكان معكوس العلاقة هو الذي يربط مكونات (اللوحة بالعصفورية) و(العصفورية بدار الساقي) التي جاءت بهذا الشكل :

دار

الســــــــــــاقي

من خلال أن الساقي يحوي داره وكأن الساقي هو الظرف والدار هي المظروف ، الذات هي الظرف والعصفورية هي المظروف .

المستوى اللغوي :

كوة المؤلف :

يطالعنا التركيب الاسمي في أول ملامح الغلاف في الأعلى (غازي عبدالرحمن القصيبي) بلون أبيض وبخط كوفي محتوياً على الامتداد من خلال ألف المد في (غا) و(ال) المماثلة لامتداد آخر نجده في: الـ (عصفورية) ، د (ا) ر ، الـ (سا) قي ، المعلنة لرغبة النص في الامتداد . يشير اللون الأبيض كما تخبرنا الثقافة إلى النقاء والطهر ، وكأنه صوت الذات العربية الإسلامية عندما تحمل تراثها (وهذا ما تم

عبر نصوص المتنبي ، أبي العلاء ، الثعالبي) وكأنها في مواجهة الآخر عبر الأزرق وهيمنته على الفضاء (العالم) والتركيب الاسمي (غازي) (القصيبي) يقابل تركيباً آخر للشخصية المحورية في النص (بشار) (الغول) في كون كل منهما يحتوي على : اسم + لقب .

ولن نورط أنفسنا في عرض قصدية أسماء العلم واعتباطيتها لكننا سنقف عما تخبرنا به الثقافة كمؤشر سيميولوجي من خلال أن (غازي) و(عبدالرحمن) و(القصيبي) و(دار) و(الساقي) أسماء لها مرجعيتها وهويتها العربية الإسلامية مما يؤكد تمثيلها للذات العربية في مقابل ذلك الآخر .

كوة العنوان :

حظي العنوان باهتمام ملحوظ سواء من الوجهة الإبداعية أو النقدية ، بل إن علاقة العنوان بالرواية علاقة تكاملية فما هو إلا نص مكثف لها ، حيث أن العنوان يُعلن والرواية تُفصل . والعصفورية هنا لا تحيلنا إلى معنى معجمي قديم بل إلى معجمنا اللهجي الحديث وتحديداً إلى اللهجة اللبنانية وتعني : المصحة النفسية ، حيث أن هذا المعنى هو المرتبط بشكل وثيق مع فضاء الرواية نصاً ومكاناً ، ولعل اختيار النص للهجة اللبنانية تحديداً له ما يبرره لكون (لبنان) هو الوسيط الحواري الأول منذ مطلع هذا القرن والمهيأ أكثر من غيره لإقامة الحوارية بين الذات والآخر . ولقد وردت كلمة (عصفر) في اللسان العربي[١٨] بمعان كثيرة ، منها : العصفور وهو طائر ذكر ، ومنها قطعة تحت فرخ الدماغ، وعلى الرغم من ارتباطها بالمعنى الأخير إلا أننا نؤكد زعمنا اللهجي . ويؤكد ذلك استخدام النص لهذه المفردة بذلك المعنى .

ولعلنا نتحدث عن شعرية العنوان هنا بوصفه دالاً : حيث تصبح الجملة العميقة له : هذه كتابة لرواية العصفورية أو : هذه العصفورية . أي إن الجملة إسمية يغيب عنها الفعل الدال على الزمان مما يجعل دلالة العنوان تتجه نحو الاستمرارية ، ثم أن العنوان بوصفه مدلولاً : يشير إلى انسحاب مدلوله على النص من خلال دورانيته فيه . فالنص مُعصفر (تجوزاً) لكونه نصاً لامعقولاً من لغة معقولة . بل إن قيمة العصفرة تنسحب على الشخوص واللغة والعوالم والأزمنة والأمكنة والتراث والمعاصرة والذات والآخر والوعي واللاوعي والفعل والرؤى حيث أننا في نهاية القراءة لنردد معها : من منّا لا يحمل أو تحمله عصفوريته ؟ ليبقى إيحاء العنوان على نصه إيحاءً متماهياً !

كوة الاستهلال : الشعر :

وتولوا بغصة كلهم منه ...

وإن سر بعضهم أحياناً

من خلال الفضاء الكتابي (الغرافولوجي الطباعي) نلحظ لعبة ما! من خلال التركيز على الصدر الأول من البيت دون عجزه ، بمعنى التركيز على (وتولوا) و(بغصة) و(كلهم) و(منه) وعندما نُعيد نصوصياً هذه العوائد إلى إحالاتها نجد أن : حرف العطف يستلزم جملة سابقة له تمثل سياقاً متخيلاً تعبر عن حالة القراء بعد القراءة وتعود بالضمائر في (تولوا) (كلهم) (منه) لتحكي حالتهم حينئذ !

ومن هنا فالنص يطرح نهايته منذ البدء أو فلننقل منذ (عتبات) البدء ، فهاهو يخبرنا مسبقاً عن (نتائج) مغامرة قراء العصفورية ،

ولهذا فقد أشاعت (الواو في وتولوا) روح الجماعية للقراء ، وحكمت عليهم بالخروج من العصفورية منعمين (بالغصة) القرائية (منه) من خلال تشظية وتعصفره !!

ولذا فإن العصفورية نص (ملغم) منذ البدء ، ومن هنا جاءت السخرية الأسلوبية مهيمنة على بنية السرد ، وكأنها السخرية التي تطالعنا في ضحكة الغلاف الأخير . (وإن سر بعضهم أحياناً) بفعل روح الدعابة المقصودة في ثناياه ! وتأتي الإحالة النصية إلى المتنبي بوصفه ذاتاً ثقافية تضغط على ذاكرة النص ، ومن هنا فإن الكتابة تُخبرنا بنهاية القراءة . ولعل ذلك مما يجعل القراءة مشروعها الكتابي حالة عدوائية !

كوة الإهداء : الحرف :

جاء طباعياً بهذا الشكل :

إلى

وبخط ديواني معتمد في رسمه على الدائرة كمرتكز شكلي يبدأ منه وينتهي إليه . ولتفسير قصدية الإهداء هنا لابد وأن نحيل إلى الثقافة لتفسير ذلك ولعل أهم الإحالات تلك ما نجده في القرآن الكريم وخصوصا في سورة القلم (ن . والقلم وما يسطرون) فلقد أضيف لهذا الحرف من هذا النسق القرآني المعتمد على الكتابة وأدواتها شحنات دلالية ورمزية تُحيل إلى الإعجاز اللغوي الإلهي ، وحرفنا يشير هنا إلى اللغة البشرية المهجنة ، ولهذا فالنص يهدي مكتوبه إلى لغته ، وكأنه يهدي النص لمنتجه ، ليصبح الحرف ذاتاً لغوية قائمة بذاتها مشبعة بحس ميتافيزيقي تأكيداً على تراثية النص .

هوامش :

١ - منذر عياشي ، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي ، بارت ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، الأولى ١٩٩٣ .

٢ - غازي القصيبي ، العصفورية ، دار الساقي ، لندن ، الأولى ، ١٩٩٦ .

٣ - سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، دار الثقافة ، المغرب ، الأولى ، ١٩٨٥ .

٤ - يراجع : محمد برادة ، أسئلة الرواية ، الرابطة ، المغرب ، الأول ١٩٩٦ .

٥ - يراجع : حسن حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية للكتاب .

٦ - ت : أنطوان أبو زيد ، القارىء في الحكاية ، أمبرتو إيكو ، المركز الثقافي العربي ، المغرب، الأولى ١٩٩٦ .

٧ - ت : فريد الزاهي ، علم النص ، جوليا كريسيفا ، دار توبقال ، كذلك يراجع : حسن حام ، ص ٢٣، مرجع سابق .

٨ - ابن منظور ، لسان العرب ، دار الفكر ، لبنان .

٩ - المعجم الوسيط ، ج١ ص ٣٩٢ ، الطبعة الثانية .

١٠ - سورة طه ، آية (١٠٢) .

١١ - أهم من أشار إلى الحوارية في النص الروائي " ميخائيل باختين " يراجع : شعرية ديستوفسكي ، ت : جميل التكريتي ، دار توبقال ، المغرب ، الأولى .

١٢ - ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ت : فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، الثانية ١٩٨٢ .

١٣ - ولنا أن نتساءل لماذا أراد الكاتب أن تحكي الثقافة بهذا الامتداد ؟ ولعل أحد كتبه الأخيرة تجيب : دعوني أحدثكم ، قبل أن تسألوني ، وقبل أن أنسى ، تحدث للمرء عندما يقترب من الستين أشياء غريبة تشحب بعض الألوان تضيع بعض التفاصيل تختلط السنين بعضها ببعض من الأفضل أن أكتب الآن (الأسطورة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، الأولى ، ١٩٩٧) وبهذا يتناص النص مع الذات الكاتبة في أن كل منهما يخشى الصمت / الموت ، ومن هنا كانت الثرثرة / النصوص وكل ما في حياة المؤلف من زخم وإنتاجية !!!

١٤ – عبدالله الغذامي ، العصفورية : المعلومة بوصفها شخصية سردية ، ملتقى السرد القصصي ، نادي الطائف الأدبي ١٤١٧ .

١٥ – يؤكد ذلك ابن منظور من أن (الرواية) تعني المزادة فيها الماء ، رويت القوم أرويهم إذا استقيت لهم الماء ، يراجع اللسان ، مادة (روى) .

١٦ – أحمد خرشوخ ، جماليات النص الروائي ، دار الأمان ، ص ١١ ، الرباط الأولى ١٩٩٧ .



النص الأدبي في اللسانيات البنيوية

يوسف حامد جابر

يبدو لنا من خلال البحث عن الدراسات البنيوية التي تناولت النصوص الأدبية ، أن تركيز الدارسين البنيويين الغربيين على النصوص الشعرية كان ضعيفاً ، وكادت دراساتهم التحليلية التي وصلت إلينا تقتصر على النصوص غير الشعرية كالحكاية و القصة والرواية وغيرها . وربما يعود هذا الأمر إلى طبيعة الفعالية الشعرية ، بالنظر إلى كونها ذات طبيعة خاصة ، تحتوي علاقات متشابكة وأبعاداً معرفية غنية يصعب ضبطها ، وتحاول أن تستعصي على التحليل البنيوي وتنفلت من منهجيته .

وسوف نحاول ، فيما نحن عازمون عليه أن نستفيد مما بين أيدينا من تقديم مادة نظرية تسعفنا في فهم النص الأدبي بشكل عام والشعري بشكل خاص ، وذلك بوقوفنا عند أهم المنطلقات التي وُضعت من أجل تحليل بنية النص ومعرفة نظامه وكشف العلاقات التي تتفاعل داخله والمستويات التي تندرج في إطاره ، بما فيها المفاهيم التي تؤسّس لتناوله والدخول إليه . ولعلّنا نجد تعاوناً قوياً ومثمراً بين علماء اللسانيات والنقاد البنيويين في بلورة مفاهيم النص وكشف معالم بنيته وأبعادها ، والطرائق المستخدمة للدخول إلى مثل هذه البنية .

ولعلّ (دو سوسير) (F. De saussure) كان أول من أسّس للسانيات الحديثة باعتبارها علماً يقوم بدراسة اللغة الإنسانية دراسة تستند إلى القوانين العلمية . هذه الدراسة أسهمت فيما بعد ، ليس بإغناء الدراسات اللسانية وتطويرها فحسب ، وإنما بإغناء طرائق

التحليل البنيوي وأدواته وتطويرها أيضاً . إذ قام بتحديد طبيعة الدراسة اللغوية بوصفها نظاماً من العلامات الاصطلاحية . وقد ميّز في هذا النظام عدداً من الثنائيات من أهمّها التمييز بين (اللغة) (La Langue) (والكلام) (La parol) ، ومن ثم التمييز بين (العلاقات التأليفية) (La relations systagmatique) (والعلاقات الأمثالية) (La relations paradigmatique) ، ثم التمييز بين العلامة (Signe) (والدال) (Signifiant) (والمدلول) (Signifié) والمرجع : فالدال عنصر محدّد في النظام ، بينما لا يرجع المدلول إلى غرض في العالم الطبيعي . وأخيراً، التمييز بين الدراسة التزامنية (Diachronie) والدراسة التزمّنية (Synchronie)[١] وقد أطلق " سوسير " على حوادث السلسلة التزامنية : علاقات ، بينما هي أحداث تطرأ على النظام في السلسلة التزمنية[٢]. ولما كانت اللغة نظاماً من العلاقات الاصطلاحية ، فإنّ كل شيء في هذا النظام تماثل وتخالف . و(سوسير) إنما يعني بذلك ، "أن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتاً له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما . بل بوصفه في جوهره ، مختلفاً عن غيره من الدوال . ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقعها في الجمل واختلافها عن غيرها "[٣]. ولقد حفّزت مثل هذه التمييزات عدداً من اللسانيين والبنيويين من معاصري " سوسير " أو ممن جاء بعده ، لكي يعمقوا دراسة مثل تلك المفاهيم ، ولكي يكتشفوا علاقات جديدة في النظام اللغوي ، ولكي يؤكدوا أيضاً على العلاقات اللغوية والفاعلة التي تربط اللسانيات بالنصوص الأدبية .

حيث نجد (إدوارد سابير) (E. Sapir) الذي أسّس لعلم اللغة الشكلي ، يؤكد فيما يتعلق بمفهومي الشكل والوظيفة : " أننا مضطرون للاستنتاج بأنه من الواجب والممكن أن يدرس الشكل اللغوي باعتباره

نظاماً بغض النظر عن الوظائف التي ترتبط به "(٤). على الرغم من أنه كان يعي جيداً العلاقة القوية الفاعلة التي تربط بين المفهومين . ولكن ، بوصف الوظيفة يمكن أن تحيل إلى طبيعة غير لغوية فقد استبعدها (سابير) في تحليلاته للشكل اللغوي ، لأنه يرى أن " اللغة ليست مقالة حول الفكر .. و(أن) واقع النطق هو التصنيف ، الهيئة الصورية ، العلاقة بين المفاهيم "(٥). وقد كان لمثل هذا الفهم أثر فيما بعد على التحليل التوزيعي الذي اعتمد في أهم جوانبه على (تصنيف) (Classification) المعطيات اللغوية وتحديد خصائصها المشتركة بالاستناد إلى علاقاتها ضمن سياقها التركيبي .

وكان (بيير جيرو) (Pierre Guirad) قد استند إلى بعض مبادىء التوزيعية (Le distributionlisme) في الدراسة التي أعدّها حول البنية الرمزية لديوان (أزهار الشر) لـ (بودلير) والتي اعتمد في تحديده لها على إحصائه كلمات هذا الكتاب وكيفية توزيعها ، والجوانب الرئيسية التي يقوم بتشكيلها وتحديدها مثل هذا التوزيع(٦).

وقد كان للشكلانيين الروس دور كبير في توطيد العلاقة بين اللسانيات والنصوص الأدبية ، إذ تناولوا أبرز الجوانب التي تتشكل منها هذه النصوص ، وما يمكن أن تحتويه من فعاليات مختلفة . كما أغنت تعريفاتهم كثيراً من المفاهيم الأدبية والفنية التي كانت متداولة حينذاك . وعلى الرغم من النظرة التجزيئية التي تناول بها بعضهم النص الأدبي في بداية نشاطهم النقدي ، غير أن مثل هذه النظرة تمَّ تعميقها وإغناؤها فيما بعد ، وذلك بما ينسجم والمفاهيم البنيوية التي تمَّ تناول النص الأدبي من خلالها باعتباره نظاماً مبنياً بعلاقات عناصره . فهذا (فكتور شكلوفسكي) (V. Shklovsky) يشير إلى أن " غاية الفن أن يمنحنا

إحساساً بالشيء كما يُرى ، لا كما يُعرف ... إن فعل الإدراك في الفن غاية بحد ذاته ... في الفن تجربتنا في عملية البناء هي التي تحسب ، وليس النتاج الذي اكتمل "(٧). إذن ، المعوّل عليه هو الأدوات التي تتشكل منها بنية النص الأدبي أو الفني ، وليس النص باعتباره عناصر متعالقة ، أي باعتباره بنية .

غير أن هذه النظرة للنص قد تمّ تطويرها من قبل الشكلانيين أنفسهم ، وبدوا أقل تشدداً في موقفهم هذا . إذ أصبح النص نظاماً مبنياً بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه ، وأن نظام النص هو النص ذاته ، بقوانينه وعلاقاته وتفاعلاته ، كما يصرّح الناقد الشكلاني الروسي (بوريس ايخنبوم) (B. Eikhenbaum) بقوله : " ... إن تآزر مجموعة الوقائع الجديدة في ظل التداخل الخاص يصدمنا باعتباره اكتشافاً لتلك الوقائع . طالما أن وجودها خارج نظام (حالتها الطارئة) مساوٍ ، من الناحية العملية لعدم وجودها "(٨). إننا نلاحظ في هذه المقولة طابع التشديد على المستوى الذي تقع فيه عناصر النص المتعالقة ، وإن هذه العناصر تؤكد ذاتها من خلال هذا النظام المحكم والمتماسك ، وإن وحدة العناصر فيه وتفاعلها هو الذي يحدّد طبيعة هذا النظام ويؤكد فاعليته . وقد نجد أن موقف (ايخنبوم) الأكثر مرونة قد ظهر في فهمه لطبيعة النص الأدبي ولطبيعة وحدته بقوله : " إن وحدة العمل الأدبي ليست كياناً مغلقاً ، ولكنها تكامل ديناميكي ، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساوٍ أو إضافة ، بل بعلاقة التلازم والتكامل الديناميكية. ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي "(٩). وسوف نرى ، فيما بعد ، أثر هذه النظرة في تطوير ما عرف بمفهوم (الشعرية) (Poétiqe) عند عدد من النقاد البنيويين . هذا وكان (ايخنبوم) قد سعى مع جماعته إلى (إبداع) علم خاص بالأدب "(١٠).

ولقد حاول الناقد الشكلاني الروسي (فلاديمير بروب) (V. Propp) أن يؤكد وحدة العمل الفني في العمل الذي أعدّه حول الحكاية الشعبية الروسية ، والذي رأى فيه ، بعد أن قام بتحليل (١٥٠) من هذه الحكايات ، أن ثوابت الحكاية لا تكمن في موضوعاتها المختلفة ، وإنما تكمن في هذا التنظيم الدقيق للأحداث المتفاعلة التي تتشكل منها الحكاية. ويرى (بروب) من خلال هذا التنظيم ، أن وحدة الحكاية غير القابلة للتفكيك ، إنما هي (الوظيفة) (Fonction) إذ الوظيفة ثابتة فيها ، على الرغم من اختلاف شخوصها واختلاف مواقعهم وطرائق عملهم . والوظيفة هي فعل محدّد يمارسه واحد من شخوص الحكاية ، مثل هذا الفعل ثابت ومشترك في جميع الحكايات وإن اختلفت مضامينها . وقد توصل نتيجة هذا التحليل الذي شمل هذا العدد الكبير من الحكايات إلى أن عدد الوظائف في الحكاية الروسية يبلغ إحدى وثلاثين وظيفة . وهذا العدد لا يمكن أن يزيد مهما طالت الحكاية ، غير أنّه من الممكن أن يختلف عدد الوظائف في حكاية من الحكايات بسبب من طبيعتها السردية. و(بروب) في عمله هذا ، لم يكتشف وحدة الحكاية الشعبية وثوابتها في روسيا فحسب ، وإنما اكتشف مثل هذه الوحدة في العالم ، وذلك بعد أن اطّلع على حكايات شعوب أخرى ، واكتشف هذا التشابه الكبير في طريقة سرد الأحداث وفي تحديد أفعال الشخوص الفاعلة فيها[١١].

من جانب آخر ، نجد أن (رومان جاكوبسون) (R. Jakobson) أحد أبرز مؤسسي حركة الشكلانيين الروس ١٩١٥ وحلقة براغ الألسنية ١٩٢٠ ، يطوّر ليس مفاهيم الشكلانيين الروس وإنما مفاهيم (سوسير) نفسه . خاصة فيما يتعلق بمفاهيم " النظام اللغوي " (Le systéme)

والوظائف المرتبطة به ، وما يتصل بهما ، كموضوع الأدب وطبيعته ، وخصوصية الظاهرة الأدبية ونظرية الاتصال . إذ إن طبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية ، وما يترتب على ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدّد خصوصية الظاهرة الأدبية في أي عمل أدبي . وبذلك يرى أن " موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل أدبياً "[١٢]. أما الطريقة التي يمكن لنا أن نكتشف بها الأدبية في الأدب ، فهي البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي . وقد كان (جاكوبسون) تناول ذلك في معرض كلامه عن وظائف الاتصال اللغوي الست ، التي كان قد اكتشفها وصنفها ، ولاسيما (الوظيفة الشعرية) (La fonction poétique) التي تؤكدها طبيعة العلاقة بين محوري اللغة : التأليفي والأمثالي . فالوظيفة الشعرية تتحدد هنا بمستوى العلاقة بين المحورين ، فبقدر ما تتعرض هذه العلاقة لعملية إخلال ، وذلك بوضع محور فوق الآخر ، بقدر ما تبرز أهمية الوظيفة الشعرية . وكان بعضهم قد أطلق على هذه العملية اسم (الانزياح) (Écart) ، بينما أطلق عليها (جاكسبون) اسم : خيبة الانتظار ، أو الانتظار الذي خاب أو الانتظار المكبوت[١٣]. " فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل الماثل في محور الاختيار على محور التأليف "[١٤].

وقد أصبحت هذه القضية مدار بحث للعديد من العاملين في حقل الشعرية البنيوية ، لما تكشف عنه من احتمالات وتعددية يمكن للنص الشعري أن يبوح بها ، بتفاعل علاقاته وتداخلها وغناها ، وبمدى ما يخلق عند المتلقي من إحساس بكسر توقعاته تجاه ما يطرحه النص ووضعه في حالة من الترقّب الشديد .

و(جاكبسون) لا يقصر الوظيفة الشعرية على (النص الشعري) فحسب ، وإنما هي موجودة في الأنشطة اللغوية الأخرى ؛ ولكن بينما تقوم بعمل ثانوي في مثل هذه الأنشطة ، نراها تكاد تسيطر على النشاط الشعري بما تبدع في لغته من غنى وكثافة . هذا وقد عمل (جاكوبسون) على تجسيد بعض المفاهيم النظرية لعلم اللسانيات والنقد البنيوي في تحليله قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي (بودلير) وذلك بالتعاون مع صديقه العالم الاجتماعي البنيوي (كلود ليفي ستروس) (C.L. Stuss) ، إذ نرى أن تحليل القصيدة قد قام على مستويين هما : المستوى الشكلي والمستوى الدلالي ، مع التأكيد على أن هناك علاقة متينة تربط بين كلا المستويين وتؤكد تفاعلهما . و قد تم التركيز على الصور الشعرية باعتبارها أشكالاً بلاغية تنتج عن طبيعة التركيب وما يتضمنه ، كما تم التركيز على العلاقات التي تربط بين الكلمات ، وأثر ذلك في توليد الدلالات . مما يشير إلى أن مختلف المظاهر التركيبية للنص إنما تنطلق من أساس دلالي ، كما أن مستويات النص ، النحوية والصوتية والدلالية تتفاعل فيما بينها لتكوّن نسيجاً واحداً[١٥]. وقد مكّن هذا الفهمُ لبنية النص الأدبي (جاكوبسون) من تطوير النظرة البنيوية للنظام اللغوي ولاسيما ما يتعلق بمفهومي التزامن والتزمن . حيث أدخل مفهوم التزمن إلى نظام اللغة . فالنظام (Systéme) عنده ليس مغلقاً ولا ثابتاً ، لأنه نظام تحولات ، فهو يملك من المرونة ما يجعله يقبل بعض التغييرات التي تفرضها طبيعة التطور والتي لا تؤثر فيه ، إذ سرعان ما يستعيد توازنه، وبالتالي . تصبح التغييرات عناصر فاعلة في النظام الجديد . وهذا ما يفسّر تطوّر الشعر وغناه القائمين على أساس التغيرات التي تحدث لعناصر النظام الشعري عبر مراحله المتعاقبة .

ولقد كان (ستروس) من أبرز علماء الاجتماع البنويين الذين اقتفوا آثار (جاكوبسون) واستفادوا من نظرياته ، سواء ما يتعلق منها بعلم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) أو ما يتعلق بمستوى النظرة إلى طبيعة العمل الفني وتحليله تحليلاً بنيوياً ، فقد اعتبر أن الواقعة الاجتماعية مثلها مثل الفونيمات أو الوحدات الصوتية ، لا تملك أي معنى خاص ما لم تندمج في نظام . إذ " المعنى لا يعطيه إلاّ المزيج : إلاّ البنية "[١٦]. وكما هو النظام عند (جاكوبسون) لا يرتبط بعلاقات التزامن فحسب ، وإنما يخضع في عملية تطوره لتبدلات جديدة تعيد بناءه باستمرار ، كذلك هو الأمر مع (ستروس) الذي يقرّ ، من جهة ، بوجود نظامين : تزمّني وتزامني ، غير أنه يشير من الجهة الأخرى ، إلى تبعية الأول إلى الثاني ، بشكل لا يمتلك معه الأول أيّة قيمة ما لم يرتبط بالثاني. وفي هذا الصدد يشير إلى أن (التزامني) لا يعني (السكوني) على الإطلاق . إذ السكوني ما هو إلاّ " طريقة علمية مساعدة وليس شكلاً خاصاً من أشكال الوجود "[١٧]. ويضيف : " إن إدراك الحركة ماثل كذلك في المظهر التزامني ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى اللغة "[١٨]. وهكذا يفتح (ستروس) النظام التزامني بحيث يجعله قادراً على استيعاب أشكال الحركة والتطور والتحول التي توجد في حركة المجتمع والتاريخ . وفي عملية التحليل البنيوي للعمل الفنّي فإن (ستروس) ينظر إلى الأسطورة مثلاً ، وكأنها كائن لغوي ، فهي مؤلّفة من وحدات متعالقة (كما هي الحال في وظائف الحكاية عند بروب) ، و(ستروس) لا يدرس هذه الوحدات باعتبارها عناصر مستقلة ، وإنما يبني تحليلاته بالنظر إلى العلاقة التي تربط هذه الوحدات بعضها ببعض ، ثم يقوم بإعادة تنظيم هذه الوحدات من جديد والتي تشكّل بنية الأسطورة . والطريقة نفسها

يتبعها حين تحليل البنية التاريخية للمجتمع . فالتاريخ هو تحولات بنيوية. والمجتمع سلسلة من العلاقات : لغة ، قواعد زواج ، علاقات قرابة ، اقتصاد ، فن ، دين .. ونحن لا نستطيع فهم هذا المجتمع إلاّ من خلال التفاعل القائم بين هذه العلاقات[١٩].

ولعلّ النص الأدبي لم يلق الاهتمام الذي يستحقه مثلما لقيه مع النقاد البنيويين الذين مثلوا الجيل الثاني وما يليه في النقد اللساني البنيوي ، والذين كانوا قد تزودوا بالمعارف اللسانية التي كانت ماتزال مثار جدل لدى الكثيرين . حيث بدأت تظهر نظريات للنص الأدبي ، وطرائق متباينة ومتشعبة للدخول إليه وكشف وظائفه وأشكاله البلاغية والرمزية ، ومقاربات لأنشطته المختلفة ومفاهيم تحدّد خصائصه الفاعلة والمظاهر الأخرى التي تحقّق انسجامه وتماسكه . فـ (جاك دريدا) (J. Derrida) يشير إلى أنه " لا يوجد شيء خارج النص "[٢٠]. ولكن ما هو النص عنده ؟ النص هو " نسيج لقيمات ، أي تداخلات ، لعبة منفتحة ومنغلقة في آنٍ واحد ... فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً بل هو نسق من الجذور "[٢١]. وهو " لا يعني جزءاً من كتاب أو نصّاً في مكتبة عامة ... إنه يعني كلية ما هو موجود . في كل مكان يوجد فيه أثر ونظام إحالة (Systéme derenvois) ومرجعية ، يوجد نص "[٢٢]. إذن كل شيء موجود يمكن أن يكون نصّاً في نظر (دريدا) ولكنه قد يحيل ، بحسب طبيعته إلى شيء غير موجود ، بمعنى غير حاضر حضوراً بالفعل، وإنما حضوراً بالقوة . الأمر الذي يجعل النص منفتحاً على عوالم أخرى يجب البحث عنها للوقوف على حقيقة النص وما يمكن أن يكشف عنه . فالنص ليس هذا الوجود الفيزيائي فحسب ، وإنما هو هذا الحضور الكثيف لكل مراحله الممكنة . وهذا ما دفع (دريدا) للقيام بما

أسماه بـ (التفكيك) في تحليله له . حيث يبدأ بدراسة المستوى الظاهري من النص أولاً ، ثم يبدأ بالغوص في أعماقه ليتبين المعاني الخفية المتوارية في هذا العمق . ويسمّي (دريدا) هذه العملية : " الثقب والحفر... (و) هذا يعني أن عملية التفكيك هي عبارة عن (فلاحة) في العمق ، عمق النص "(٢٣). و" دريدا " بذلك يرصد العلاقات التركيبية للنص ، يكتشف ما تطرحه هذه العلاقات ، يقارب بين العلاقات النصيّة والأخرى الغائبة ، يكتشف طبيعة النص من خلال خصوصية هذه العلاقات ، ثم يبدأ فيعيد ربط هذه القضايا ، وعندها يكون قد اكتشف النص ذاته .

وكانت (جوليا كريستيفا) (J. Kristiva) قد فهمت النص فهماً مشابهاً لما فهمه (دريدا) إذ أصبحت العلاقات التركيبية والقضايا الأسلوبية التي تتركّز في بنية النص لا تعنيها بقدر ما تعنيها القضايا الأخرى التي أسهمت في تشكيل النص وإعطائه خصوصيته . ذلك أن النص عندها ليس نصّاً قائماً بذاته له قوانينه الذاتية فحسب ، وإنما ينفتح على عوالم أخرى . إنه ، بمعنى آخر ، عدّة نصوص تكشفت في نص واحد . فهو إنتاجية تستند إلى ما يسمى بالتناص (Intertextualite) وهو ليس بنية مغلقة ، ذلك أنه يقوم في عملية تشكّله بإنتاج قواعد تحولات كتابته الخاصة ، وهذا ما يزوده بالثراء والفاعلية . وقد كانت رأت ، أن الشعر هو " خطاب يكشف بعض الجوانب الخفيّة في ذات الإنسان والعالم وليس نقلاً آلياً لواقع الحياة والأشياء "(٢٤). وهذا ما كان قد أكّده " ميشيل فوكو " " M. Fauault " في معرض كلامه على اللغة : "... فاللغة يقطنها دوماً ، آخر ، ناء ، بعيد ، وفي جوفها يقبع الغياب"(٢٥). الأمر الذي يلزم الدارس لكي يرحل مع اللغة إلى أمدائها

الواسعة إلى عمق الحياة والإنسان ليكشف اتجاهاتها وأبعادها المعرفية . ذلك أن " كلّ شيء في النص ؛ من الكاتب إلى الراوي إلى الزمن إلى الشخصيات إلى العلاقات بينها "[٢٦].

من جهة أخرى ، نجد الناقد البنيوي (رولان بارت) (Roland Barthes) الذي أدخل بعض مبادىء علم العلامة (La sémiologie) في النقد الأدبي ، لا يعترف بتعددية معنى النص وأنه يكمن خلف المعنى الحرفي معانٍ أخرى مجازية ينبغي البحث عنها فحسب ، وإنما يقدم شرحاً حول نظرته للنص الأدبي والطريقة التي تمكّن الدارس من الدخول إليه . فالأدب في نظر (بارت) " ليس إلاّ لغة ، أي أنه نظام من الإشارات ليس كائنه في محتواه ، ولكنه في هذا النظام "[٢٧]. وهذا ما يؤكد فرادة العمل الأدبي وتميزه . إذ إن الطريقة التي يتم بها تركيب بنية النص هي التي تمنح النص قيمته التعبيرية والإيحائية ، وبالتالي ، تجعل من القبض على معانيه الضمنية المكثفة أمراً غير يسير . وقد يتعلق الأمر ، ليس بمقدرة المتلقي على اكتناه النص ، وإنما بمقدرة النص ذاته على جذب انتباه المتلقي إليه ، وجعله خاضعاً لسيطرته . كما أن لكل نص قيمة خاصة به ، هذه القيمة هي التي تميّز نصاً عن غيره من النصوص. فالنص ليس فعالية ثابتة ، وإنما هو فعالية متحركة ديناميكية، محتملة ، وهو يمتلك أكثر من ذاكرة ، وإذا ظهرت على قارىء فليس بالضرورة أن تظهر على آخر . والنص كما هو متعدّد المعاني ، هو متعدّد القراءات أيضاً . إنه مفتوح ، ليس له معنى نهائي ولا يحيل إلى فكرة محددة بريئة ، كل قراءة تُنتِج فيه معاني جديدة ، والقارىء هو مبدع جديد يشارك في صنع النص[٢٨]. نص (بارت) نص علامات ، ليس بالمعنى اللغوي ، وإنما بالمعنى البنيوي ، وهذا ما يعطيه

ذلك البعد وتلك الخصوبة . ومهمّة الناقد تكمن في قدرته على إعادة ترتيب نظام هذا النص باستمرار ، أكثر مما تكمن في قدرته على ترتيب الأهداف التي يتوخى الوصول إليها ، لأن إعادة ترتيب مثل هذا النظام تعني في كل مرة كشفاً جديداً لما يمكن للنص أن يتضمنه . وانطلاقاً من هذا الفهم فإن (بارت) يؤكد على أن الحقيقة في النقد ليست موجودة . فالنقد حديث عن آخر ، كلام ثانٍ عن كلام أول هو النص . ومهمة الناقد تنحصر ، إذن ، في الكشف لا عن الحقائق ، وإنما عما يمكن أن يكون حقيقياً . إذ لا نملك أن نقول : إن الكلام في ذاته حقيقي أو زائف . كل ما يمكن أن نقوله ، هو أنه قد يكون حقيقياً ، بمعنى أنه يؤلف مجموعة متماسكة من العلامات[٢٩]. وهذا ما دفع (بارت) إلى القول : إن على الناقد أن يركّز على إعادة بناء نظام النص أو أنظمته وليس على محتواها ، دون أن يعني ذلك ، أن مثل هذه الأنظمة لا تحمل تعددية في المعنى . وكان (بارت) قد قدّم دراسة لإحدى قصص (بلزاك) تناول فيها تعدّد المعاني في النص والناتج عن تعدد الأنظمة وتداخلها وتفاعلها وأثر ذلك في تكوين معانيه المحتملة .

وكان قد أكّد تعددية معنى النص بتعددية قراءاته (أمبرتو إيكو) (Umberto Eco) وهو واحد من العاملين في حقول السيميولوجيا في معرض كلامه عن الترسيلة الشعرية (Message) بقوله " ... وهكذا نجد النتاج الأدبي يحوّل باستمرار (معانيه) التصريحية إلى معانٍ إيمائية ، كما يحوّل مدلولاته الخاصة به إلى دالات لمدلولات أخرى "[٣٠]. وحول تجربة تفكيك المرسلة الشعرية ، يشير إلى أن مثل هذه التجربة ينبغي أن تظل مفتوحة[٣١]*. بيد أن بعض النقاد الآخرين وسّعوا من دائرة اهتمامهم بالنص ، وراحوا يبحثون فيه عن قضايا أخرى كالأشكال

البلاغية والرموز والصور وغيرها . ويعدّ (تزفتيان تودوروف) (T. Todorov) من أبرز هؤلاء النقاد الذين اهتموا بمثل هذه القضايا . ففي معرض كلامه على بنية اللغة الشعرية يتوقف (تودوروف) عند الصورة باعتبارها إحدى مقومات النص الأساسية ، والتي يتميّز بها نص عن غيره . فالصورة يخلقها الانزياح في الشعر والذي تحدّده طبيعة العلاقة بين المحور التأليفي والآخر الأمثالي . غير أنه ليس كل انزياح يمكن أن يتسبب في خلق صورة ، لهذا ينبغي التمييز بين انزياح يدل على صورة وآخر يدل على غيرها[٣٢]. أما بالنسبة إلى الرمز ، فيراه يدل على جنس وليس على نوع ، إذ هو يضمّ كل أنواع المجاز . إن الاستعارة والمجاز والكناية هي رموز ، وبالتالي ، فهي (تحولات) (Transformations) في المعنى . فالرمز عنده يمكن أن يشمل كلّ أنواع البيان[٣٣]. ولقد بلغ من اهتمام (تودوروف) بالأدب إلى أنه وضع نظرية خاصة لقراءة النصوص الأدبية استندت إلى مقاربات ثلاث ، هي : الإسقاط والتعليق والشعرية . ولكل واحدة من هذه المقاربات طريقة تعتمدها في قراءة النص[٣٤].

أما الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) (G. Genette) فيؤسس أبحاثه على علم البلاغة الذي كان قد ميّزه عن مفهوم الشعرية . ولعل الوظيفة الشعرية ذاتها قد أطلق عليها الوظيفة البلاغية ، نظراً لتحقّقها في مستويات أخرى غير شعرية . وهو يربط البلاغة بما يسميه " نظام الأشكال " ويعمل على تثبيت هذا النظام وإعطائه مشروعيته . ويقدم (جينيت) مفهوماً للشكل بقوله : " ليس الشكل أكثر من إحساس بالتشكّل، ووجوده يقوم بشكل عام على الوعي الذي يطوره القارىء أو يفشل في تطويره "[٣٥]. إن هذا النص يضمر دفاعاً عن موقف الشكلانيين تجاه من قال بتطرفهم حول أهمية الشكل الأدبي . فالشكلانية لا تعطي أهمية

للشكل على حساب المعنى ، وإنما تعتبر المعنى ذاته مطبوعاً في استمرارية الواقع الشكلي . وكان (جينيت) قد قدّم مجموعة من الدراسات التحليلية لمجموعة من النصوص الروائية ، ولعل أهمّها دراسته عن رواية (بروست) التي بعنوان " البحث عن الزمن المفقود " . وكان قد تتبع في هذه الرواية تداخل الاستعارة والكناية . وقد قاده العمل على إبراز الفروق بينهما إلى صميم بنية هذا العمل وموضوعه وجعله يستخلص البنى الخفيّة التي يقوم النص بتشكيلها[٣٦]. إن دراسة الأشكال هي الدراسة التي نستطيع بواسطتها الدخول إلى النص الأدبي بشكل أفضل ، طالما أن هذه الأشكال تشكّل الوجود الفعلي للبلاغة ، والقارىء إنما يستطيع أن يكشف عنها إذا استطاع أن يتفهم الصورة التي تبرز مثل هذه الأشكال . يقول (جينيت) : " الواقعية البلاغية تبدأ عند النقطة التي أستطيع فيها أن أقارن هذه الكلمة أو تلك الجملة بكلمة أخرى أو جملة أخرى استخدمت في مكانها أو لم تستخدم في مكانها "[٣٧]. وهذا ما يؤكد أهمية دور القارىء في النشاط التحليلي البنيوي ، كما كنا قد رأينا عند (بارت) .

على أن (جان كوهين) يربط تحقق الاستعارة في الشعر بالمستوى الإبدالي ، وبالتالي ، فهو يميزها عن غيرها من المحسنات الأخرى كالقافية والتقديم والتأخير وما شابه ذلك ، والتي تتحقق على المستوى التأليفي . فالتجاور بين الكلمات تقوم بتنظيمه العلاقات التأليفية ، وهذه هي التي تحدد مثل هذه المحسنات وتقوم بتوزيعها في مساحة النص . بينما يقوم الإبدال بتفجير هذه العلاقات التركيبية وإحداث تغييرات مفاجئة في بنية التركيب تتسبّب في إبداع الاستعارة[٣٨]. وهذا نفسه (الانزياح) الذي وجدناه لدى (جاكوبسون) و(تودوروف) باعتباره

يمثّل انحرافاً عما هو مألوف في علاقات اللغة . و(كوهين) يرى أنه يوجد في اللغة الشعرية انزياحان متداخلان : واحد لغوي والآخر منطقي. وهو يرغب من وراء ذلك بتأسيس نموذج منطقي للصورة الشعرية . لأن تعدّد الصور في نظره إنما ينتج بسبب لعبة التضاد بين المستويين . وفي تحليل (كوهين) للصورة يرى ، أنها " تنبني على تعادل فإذا تجاوز العدول المنطقي الحدّ الأقصى تعتمت الصورة ، وإذا تجاوز العدول اللغوي الحد الأقصى أيضاً كان الإلغاز وتغلّف الصورة "[٣٩].

بقي أن نشير إلى أن الاتجاه الأخير الذي نرغب تضمينه في هذا الجزء ، هو المتعلق بمظاهر انسجام النص الأدبي ، والأدوات التي ينتظم بها وفق ما يرى بعض النقاد الغربيين . والغاية من وراء ذلك وضع كل من المتكلم / الكاتب ، والمستمع / القارىء ، دا خل عملية التواصل الحقيقية ، باعتبارها الغاية المرجوة من العملية اللغوية ذاتها . فالناقد الهولندي (فان ديك) (Van Dik) يحاول في كتابه (النص والسياق) أن ينشىء مقاربة واضحة ومنظمة للدراسة اللغوية للنص الأدبي . فهو يرى ، مثلاً ، أن النحو يمكن أن يوصف بأنه " نسق نظري من قواعد الصورة والمعنى "[٤٠]. مؤكداً بذلك دقة التركيب اللغوي وصوابيته ، ليس في تشكيل البنية التعبيرية للنص وإنما في تشكيل بنية المحتوى أيضاً . وهذا يذكّرنا بالنظرية التوليدية والتحويلية لـ (شومسكي) من حيث إن قواعد النحو تعمل على ضبط البنية التركيبية والدلالية للجملة أو للنص . وحول انسجام النص فإنّ (فان ديك) يقترح مجموعة من المبادىء الواجب توافرها في النص كي يبدو منسجماً من جهتي التركيب والدلالة . ومن هذه المبادىء : ١ - الترابط ، باعتباره يشكل علاقة دلالية ٢ - الانسجام ٣ - ترتيب الخطاب ٤ - موضوع الخطاب / البنية الكلية[٤١].

من جهة أخرى فإن الناقدين (يول) (G. Yule) و(براون) (G. Brown) يقترحان مبادىء أخرى لتحقيق الانسجام في النص ، ومنها : السياق وخصائصه ؛ إذ السياق يضم كلا من المتكلم / الكاتب ، والمستمع / القارىء ، والزمان والمكان ، حيث يؤدي كلّ منهم دوراً فعّالاً ، إمّا في عملية تشكيل الخطاب ، وإمّا في عملية تأويله . ومبدأ التأويل المحلّي ؛ أي إعطاء النص حقّه في التأويل وعدم قسره على قول ما ليس فيه . ومبدأ التشابه ؛ وهذه عملية تناصّ . ثم التغريض[٤٢]، وهو البحث عن غرض .

بينما نرى أن الباحثين : (هاليداي) (M. Halliday) و(رقية حسن) يهتمان بالكيفية التي يتماسك بها النص وينتظم ، وذلك في كتابهما (الاتساق في اللغة الإنكليزية) حيث يؤكدان على أن مثل هذا الاتساق هو الذي يحدّد طبيعة النص من اللانص ... فلكي تكون لأي نص نصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تبدع النصية بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشا ملة "[٤٣]. والاتساق ليس فعّالية دلالية فحسب ، وإنما هو فعالية تركيبية أيضاً . والعلاقة بين الفعاليتين هي التي تحدد طبيعة النظام الذي انبنى النص على أساسه . ويرى الباحثان ، أن الأدوات التي تؤكد تماسك النص وانتظامه هي : الإحالة ، وهي علاقة دلالية ؛ وينبغي أن يتوافر فيها وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه . والاستبدال ، والحذف ؛ إذ لا يحلّ محل المحذوف أيَّ شيء غير أن القارىء يمكن أن يهتدي إلى ملئه بالاعتماد على ما ورد في الجملة السابقة . ثم الوصل ؛ وهو تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم ، فالاتساق المعجمي[٤٤].

بناء على ما تقدم نرى أن البنيوية في استنادها إلى اللسانيات أثناء تصديها للنصوص الأدبية استطاعت أن ترسخ إلى حدٍّ كبير ، الاتجاه الأكثر علمية في تحليل النصوص . إضافة إلى تزويدها المتلقي بمعارف واسعة تمكنه من الدخول إلى مثل هذه النصوص واكتشاف أنظمتها وعلاقاتها الظاهرة والخفية ، فضلاً عن مساعدته في وضع المبادىء والنظريات التي تيسّر له مثل هذا الاكتشاف .

الهوامش

* مدرس الأدب والنقد في قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة تشرين - سورية .

١) - راجع : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : توفيق الزيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، د.ط/ ١٩٨٤ ص ١٦ .

٢) - راجع : البنيوية : جا ن ماري أوزياس وآخرون ، ترجمة ميخائيل مخول ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، سوريا ١٩٧٢ . ص ٢٢٨ .

٣) - بلاغة الخطاب وعلم النص : د . صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، آب/ ٩٩٢ ص ٢٠.

٤) - علم اللغة في القرن العشرين : جورج مونان ، ترجمة د. نجيب غزاوي ، وزارة التعليم العالي ، سوريا ، د . ط . ت . ص ٨٨ .

٥) - البنيوية : جان ماري أوزياس وآخرون ، ترجمة ميخائيل فحول ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ، د.ط/ ١٩٧٢ ص ٤٥ .

٦) - راجع : علم الإشارة (السيمولوجيا) : بيير جيرو ، ترجمة منذ عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، ط١/ ١٩٨٨ ص ١٢٢ وما يليها .

٧) - البنيوية في الأدب : روبرت شولز ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ١٩٨٤ ص ١٠٠ .

٨) - نفسه ص ٩٦ .

٩) - شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، د. جودت فخر الدين ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ط١/ ١٩٨٤ ص ١٩٣ .

١٠) - راجع : نقد النقد : تزفتيان تودوروف ، ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ، لبنان ط١ / ٩٨٦ ص ٣٥ .

١١) - راجع : مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص : مجموعة من المؤلفات ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ط١/ ١٩٨٥ ص ٥٠ وما يليها . وكذلك :

الأسلوبية منهجاً نقدياً : محمد عزام . وزارة الثقافة ، سوريا ، ط١/ ١٩٨٩ ص ٢٠٢ وما يليها .

١٢) - تحليل الخطاب الروائي : سعيد يقطين . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط١/ ١٩٨٩ ص ١٣ .

١٣) - راجع : الأسلوبية والأسلوب : د. عبدالسلام المسدّي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ط ٢/ ١٩٨٢ ص ١٦٤ .

١٤) - بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل . ٥٩ .

١٥) - فيما يتعلق بتحليل القصيدة راجع :

١ - أ ثر اللسانيات في النقد العربي الحديث : توفيق الزيدي ص ٢١ + ٢٢ + ٧٦ .

٢ - ا لأسلوبية منهجاً نقدياً : محمد عزام ، ص ١٢٤/١٢٥ .

٣ - البنيوية في الأدب ، روبرت شولز ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، د.ط/ ١٩٨٤ ص ٤٥ .

٤ - طريقة جاكوبسون في تحليل النص الشعري : عبدالفتاح المصري ؛ مجلة الموقف الأدبي ، العدد ١٢٢ حزيران / ١٩٨١ من ص ١٣٠ - ١٣٩ .

١٦) - اللغة والبنية الاجتماعية : بسام بركة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٤٠/ ٩٨٦ - ص ٧٣ .

١٧) - الأنتروبولوجيا البنيوية : كلود ليفي ستروس ، ترجمة د. مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سوريا ، د.ط/ ١٩٧٧ ص ١١٤ .

١٨) - نفسه ص ١١٤/١١٥ .

١٩) - البنيوية والتاريخ : أضولفو باسكيز ، ترجمة مصطفى المسناوي ، دار الحداثة للنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ط ١/ ١٩٨١ ص ٢٤ .

٢٠) - التفكيكية / النظرية والتطبيق : كريستوفر نورس ، ترجمة رعد عبدالجليل مراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا ط ١ /١٩٨١ ص ٤٨ .

٢١) - بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل ص ٢٣٨ .

٢٢) - التأويل والتفكيك (مدخل ولقاء مع جاك دريدا) : هاشم صالح ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج ٥٤ - ٥٥/ ٩٨٨ ص ١١١ .

٢٣) – نفسه ص ١٠٣ .

٢٤) – وجود النص الأدبي / نص الوجود : مصطفى الكيلاني ، مجلة الفكر العربي ا لمعاصر ، العدد المزدوج ٥٤/ ٥٥/ ٩٨٨ ص ٢٦ .

٢٥) – حفريات المعرفة : ميشال فوكو ، ترجمة سالم يفوت ، منشورات المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط ٢ /٩٨٧ ص ١٠٤ .

٢٦) – قراءات في مناهج الدراسات الأدبية : حسين الواد ، دار سراس للنشر ، تونس ، د.ط/ ١٩٨٥ ص ٤٥ .

٢٧) – الخطاب الأدبي ولسانيات النص : د. منذر عياشي – المعرفة السورية – العدد المزدوج ٣٠٠/ ٣٠١/ ١٩٨٧ ص ١٣ .

٢٨) – راجع : بلاغة الخطاب وعلم النص : د. صلاح فضل ص ٢٣١ .

٢٩) – راجع : اتجاهات جديدة في النقد الأدبي المعاصر : دة . سامية أحمد أسعد ، مجلة الفكر المعاصر ، العدد ٤٠/ ١٩٦٨ ص ٥٣ .

٣٠) – المرسلة الشعرية : أمبرتو إيكو ، مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ١٩/١٨ ، ١٩٨٢ ص ١٠٤ .

٣١) – نفسه ص ١٠٤ .

*) – نشير هنا إلى أن الناقد الروسي (يوري لوتمان) يستند في دراسته للشعر إلى أساسين من المفاهيم ؛ هما مفاهيم السيميولوجيا ومفاهيم البنيوية ، وكان جديراً بنا أن نتناول هنا نظريته الفنية في الأدب ومستويات التحليل النصي عنده لعلاقة ذلك بما وجدناه لدى (بارت) و(إيكو) غير أن انتماء (لوتمان) إلى (البنيوية التكوينية) بشكل ما جعلنا نستبعد آراءه هنا .

٣٢) – وجود النص الأدبي / نص الوجود : مصطفى الكيلاني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج ٥٤ / ٥٥ / ٩٨٨ ص ٢٠ .

٣٣) – راجع : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان / الدار البيضاء ، المغرب ط ١/ ١٩٩٠ ص ١٩٢ .

٣٤) – راجع : نقد النقد : تزفتيان تودوروف ، ترجمة سامي سويدان ، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ، لبنان ، ط١/ ١٩٨٦ ص ٢١ . ويمكن الاطلاع على نظرية تودوروف في القراءة ، في : البنيوية في الأدب : روبرت شولز ص ١٦٤/١٦٣ .

٣٥) (٣٦) (٣٧) – البنيوية في الأدب : روبرت شولز ص ١٨٢ .

٣٨) – راجع : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي : الولي محمد ص ٢٣٩ .

٣٩) – وجود النص الأدبي / نص الوجود / : مصطفى الكيلاني ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج ٥٤ / ٥٥ / ١٩٨٨ ص ٢١ .

٤٠) – لسانيات النص / مدخل إلى انسجام الخطاب / : محمد خطابي . المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ١ / ١٩٩١ ص ٢٩ .

٤١) – راجع – نفسه من ص ٣١ – ٤٦ .

٤٢) – نفسه من ص ٥٢ – ٥٩ .

٤٣) – نفسه ص ١٣ .

٤٤) – راجع : نفسه من ص ١٦ – ٢٥ .



النقد الأخلاقي عند أرسطو

رمضان الصباغ

إذا كان " أفلاطون " قد أقام فلسفته الجمالية على أسس من ترا ث الشرق والآراء السائدة في أسبرطة متأثراً بما هو سائد في عصره من مفاهيم ومصطلحات ، فإن أرسطوطاليس Aristotle قد نهل من كل هذا بالإضافة إلى آراء أستاذه التي عارض بعضها ، ووافق على البعض الآخر .

لقد كان الفن بالنسبة " لأرسطو "، كما هو بالنسبة لليونانيين ، إنطلاقاً من اللفظ اليوناني TEXVZ أو Techné ، يعني صنع شيء ما ، وإدراك صورة ما في هيولي ، فالفنان منتج وصانع (A Maker) The Artist is a Poéites وعبر الطبيعة – كما هو واضح – نتاج كبير . والفرق بين الفنان وبين الطبيعة ، هو أن الطبيعة ينتج عنها شيء ما من مادته التي لديها ، بينما الإنسان (كفنان) يوجد الشيء من شيء آخر ، أو بصيغة أخرى ، من مادة تخرج عن ذاته Outside himself . ولكن عملية الإيجاد بواسطة الطبيعة والفن ليستا عمليتين مختلفتين تماماً في النوع . فبواسطة الطبيعة تستخرج الشجرة من البذرة ، وبواسطة الفن يصنع الإنسان منزلاً من الخشب أو القرميد "[١].

وهذا يعني أن " أرسطو " شأنه شأن سائر اليونانيين في عصره كان يجعل الفن Art بالمعنى الحديث ، مساوياً للصناعة ، أو الحرفة Craft ، وبذلك فإننا سوف نجده يجعل الفنون الجميلة – كما نراها نحن اليوم – والفنون التطبيقية – أيضاً – على قدم المساواة[٢].

لقد كان اليونانيون يعتبرون الفنان صانعا ، ويرون الطبيب Physician – في العصور القديمة – وباني السفن ، يقعان ضمن الفنانين أو الحرفيين Craftemen . لأن باني السفن يصنع سفناً ، والشاعر يصنع مسرحيات ، والطبيب يعالج صحة الإنسان ، والسفن الجيدة والصحة السليمة ، والمسرحيات الجيدة ، جميعها سارة ، لأن كلا منها يقوم بشيء حسن Good thing في حياتنا "[٣].

فقد كان المصطلح اليوناني مطبقاً على جميع الأنشطة الإنسانية التي يمكن تسميتها حرفاً Crafts أو علوماً Sciences ، وكان الفن يعني : ما بواسطته يمكن تعليم شيء ما . فعندما قارن " أبقراط " Hippocrates " بين الفن والحياة كان يفكر في الطب When Hippocrates Contrasts art with life he is thinking of Medicin "[٤].

(١) المحاكاة والتطهير :

وإذا كان أرسطو " قد جعل الطبيعة والفنان منتجين ، إذن... فنحن معاً فنانون ... و.. الفن يحاكي الطبيعة "[٥].

وإذ يجعل " أرسطو " الفن محاكاة ، وإكمالاً لما لم يأت عبر الطبيعة ، فإنه بهذا يقودنا إلى صميم نظريته في الشعر ، والتي يتردد صداها في أرجاء الفنون الأخرى وقد اعتبر أن المحاكاة هي السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر ؛ أما السبب الثاني فهو أنّ الناس يستمتعون برؤية الأشياء من جديد ؛ إذ أنها تتيح لهم فرصة التعرف والإستدلال على كل شيء على حدة[٦].

ورغم أن كلاً من " أفلاطون و" أرسطو " قد قالا " بالمحاكـاة " إلا أن هنـاك فرقـا بيـن القوليـن ، فرغم أن الفنـان يحـاكي الطبيعـة فـي كـلا الموقفين ، إلا أننا بالنسبة " لأفلاطون " نجد الفنان يتجه إلى المحسوس، ثم لا يلبث أن يصعد إلى المثال الذي يعلـو علـى المحسـوس ويتجـاوزه . أما موقف " أرسطو " فإننا نرى فيه إتجاهاً نحو الواقع ولكـن التقليـد أو المحاكاة تعصف بالصور الواقعية . إذْ يقوم الفنان بتعديل وتحوير يظهـر أصل الصنعة الفنية ، والتكامل والإبداع الفني في نطاق الواقع .

و" المحـاكاة Imitation هي تصوير الأشياء في مادة غير مادتهـا، ولا مفر من أن يكون نقلها بعلل تختلف عن عللها الطبيعيـة Its Natural Reason والصور المقلدة هي الصـور الطبيعيـة ، والطريقـة الطبيعيـة فـي الفعل ، ولكن المواد وتركيبها لا صلة لها بالطبيعة ، بل بالفن "[٧].

ولكن برغم رأي أرسطو هذا الواضح ، فإن هذا لم يمنع البعض من فهم المحاكاة ، على أنها نقل حرفي للطبيعة أو تصوير " فوتوغرافي" لها ، مما دفع البعض إلى نفي فكرة محاكـاة الطبيعـة عن أرسـطو . فقـد كتب " دنيس هويسمان " في " الإستاطيقا " :

" وتذهب رواية خاطئة إلـى أن " أرسـطو " قـد عـرف الفـن بأنـه محاكاة الطبيعة ، وهذا الرأي خطأ بيّن ، لأن ما يؤكده ، هو عكس ذلك ، إذْ أن الفن عنده إما أن يكون أسمى من الطبيعة ، أو يكون أدنـى منهـا . أما إن يكون في مستواها ، فهذا ما لا يراه " أرسطو "[٨].

ويبدو أن " هويسمان " قد فهم المحاكاة علـى أنهـا تقليـد لشـيء طبيعي أو تصويـر لـه مثلمـا فهمهـا مـن يـرد عليهـم ؛ مـع أن المقصـود بالمحاكاة هو تقليـد فعل الطبيعـة (كمتقـن) أو فعل اللـه (كمبـدع) – كمـا

أسلفنا - وأن الفن محاكاة ، بمعنى تصوير الأشياء في مادة غير مادتها وبعلل غير عللها . هذا بالنسبة للشق الأول . أما الشقّ الثاني وهو أنه رأى أن الفنان بالنسبة " لأرسطو " أسمى أو أدنى من الطبيعة ، وهذا ما رآه " أرسطو "[٩] فعلاً ، إذْ يعتبر الكوميديا محاكاة لسلوك الأدنياء من البشر ، والتراجيديا Tragedy محاكاة لسلوك الأخيار منهم . أي أن الفن أسمى أو أدنى من المألوف . وقد أكد على ذلك " هويسمان " عندما اقتبس من " فن الشعر Poeitics " " لأرسطو " قوله :

" فالمأساة هي محاكاة لكائن أعظم ، أو أحسن في النوع من الكائنات المبتذلة "[١٠].

وإذا التمسنا إيضاحاً أكثر لرأي " أرسطو " في المحاكاة ، فإن بوسعنا أن نصل إليه لو قارنا رأيه برأي أفلاطون "، فبينما أكد الأخير أن تأثير التصوير في نفوسنا مماثل لتأثير الواقع ، نجد " أرسطو "[١١] يجعل للتصوير تأثيراً مستقلاً عن الواقع الذي يمثله ، أي أن عنصراً جمالياً مستقلاً عن الواقع يكمن في العمل الذي يمثله مضمون الموضوع الذي يصوره هذا العمل .

وقد عرف " أرسطو " التراجيديا ، إنطلاقاً من نظريته في المحاكاة بأنها " محاكاة فعل جاد ، وتام ، له طول محدّد ، في لغة مزودة بأنواع مختلفة من الزينة الفنية تتباين بتباين الأجزاء في المسرحية ، وتثير انفعالات الشفقة ، والخوف Fear ، فتؤدي إلى التطهر Catharsis "[١٢]. وبهذا يأخذنا " أرسطو " إلى الوظيفة الثانية للفن - التطهير .

والجدير بالذكر أنه في حين رأى " أفلاطون " أن الشعر والفن

بصفة عامة من وسائل إثارة الإنفعالات حيث ينتقل الإنفعال الذي يتناول موضوع الشعر أو الفن إلى الإنسان ، نجد غير ذلك بالنسبة " لأرسطو " الذي يرى الفن وسيلة لتخفيف الإنفعالات ، وتحرير الإنسان منها . فالإنفعال بالفن لا يعني تقمص الإنسان للشخصية موضوع الإنفعال وانتقاله إلى حالتها - كما هو الحال في رأي أفلاطون - بل يؤدي الإنفعال بالفن إلى تخليص الإنسان من متاعبه وهمومه ، ومن إنفعالاته الضارة .

وقد وضعت هذه النظرية (نظرية التطهر) بصفة أولية لدى اليونانيين بواسطة " أرسطو "[١٣] الذي قدم تحليلاً دقيقاً لفن التراجيديا ، واضعاً في اعتباره أعمال " أسيخليوس Aeschylus "، و" سفوكليس Sophocles "، و" يوربيدس Euripedes ".

ولكن " أرسطو اكسينوس Aristoxenus[١٤] - تلميذ " أرسطو " يشير إلى أن استخدام طريقة التطهير قد ظهر لدى " الفيثاغوريين "، وإن كان أصلها يرجع إلى المصريين والصينيين . لأن عادة استخدام الموسيقى في علاج المختلين عقلياً ليست عادة يونانية الأصل ، وإنما اتبعت في الصين ومصر قبل أن يستخدمها الكهنة اليونانيون . وأغلب الظن أن " أرسطو " قد وسع هذه النظرية بعد أن لاحظ ما لبعض أنواع الموسيقى من تأثير في إحداث حالة نفسية أو نشوة دينية أو " أحوال " كما كان يسميها اليونانيون ، وهو أمر نادراً ما يشاهد في هذا البلد - أي اليونان - ولكن مقرّه الأصلي في الشرق .

وقد رأى " برتليمي "[١٥] أن تعبير التطهير أو الكاثارزيس تعبير غريب لم يقدم " أرسطو " شرحاً له ، اللهم إلاّ إذا كان فقد جزء من كتاب

" فن الشعر " مما فتح الباب على مصراعيه للمفسرين بين سيكولوجي ، أو أخلاقي".

ولكن مهما كان الأمر فإن هذه النظرية قد كانت نتيجة طبيعية لفكرة المحاكاة ، " فالتطهير لا يتم إلا بمحاكاة ظروف مماثلة لتلك التي تثار فيها الإنفعالات في الحياة الواقعية ... ومن هنا كان أرسطو يرى أن المأساة الجيدة ينبغي أن ترسم لنا صورة الذي ... كان قد ارتكب خطأ أدى إلى نزول الكارثة عليه . وهنا تكون شفقتنا عليه في موضعها ولا تكون شفقة مفرطة تشعر بها تجاه من يستحق ومن لا يستحق "[١٦]. فمثل هذا المشهد يعيد إلى المشاهد التوازن في إنفعالاته . و" العمل الفني من هذا النوع يؤدي وظيفة إيجابية في التخليص والتحصين النفسي للإنسان"[١٧].

وإذا كانت المحاكاة قد أدت بنا إلى فكرة التطهر ، فإن الفكرتين معاً تؤديان بنا إلى الدور الأخلاقي للفن عند " أرسطو ". فقد رأى المحاكاة في التراجيديا " محاكاة لفعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص فاعلين ، وهؤلاء لهم بالضرورة صفات خاصة أخلاقية وفكرية ، لأن ثمة علتين طبيعيتين تحددان الأفعال ، وهي الفكر والأخلاق "[١٨].

ولما كانت هذه المحاكاة وثيقة الصلة بالأحداث التي يتعرض لها الإنسان وما ينجم عنها من إنفعالات ، فإنها تساعد على التخلص من الإنفعالات الضارة ، التي إنْ تركت لتتراكم في النفس ، فإنها تصير بمثابة السموم . ومن هنا كان الفن – وخاصة التراجيديا – تخليصاً للإنسان من عناصر الشر . ويأتي التطهير من الإنفعالات السيئة نتيجة لمرور المشاهد أو المستمع بتجربة مماثلة أو مخففة لما يحدث في

الحياة اليومية ، تقوم مقام المصل للإنسان في مواجهة المرض ، فتنطلق الطاقة المحتبسة في داخله ، وتتطهر نفسه دون أن تصاب بأي ضرر . وهكذا تقوم الدراما العنيفة أو الموسيقى بدور المخلص من الإنفعالات ، " بدلاً من تركها تتقيح بداخلنا أو تصيب من يتبعوننا "[١٩].

ومن الجدير بالذكر أن " أرسطو " قد أشار إلى أن " الشعر يمضي في اتجاهين وفقاً للسمات الشخصية للكتّاب ، فأصحاب الأرواح الطيبة حاكوا الأفعال النبيلة Nobelactions وأفعال الفضلاء من الناس . أما أصحاب النفوس التافهة فإنهم يحاكون أفعال الأدنياء من البشر ، ويصوغون الأهاجي ، بينما نجد الآخرون قد رتّلوا في إبتهال ... ومدحوا المشاهير من الناس "[٢٠].

وهكذا نجد " أرسطو " يقيم وزناً كبيراً لشخصية الكاتب ، كما أنه – بشكل غير مباشر – يوحي للكتّاب بالتزام مواقف أخلاقية تدعو إلى الفضيلة ، ويشجع على محاكاة الفضلاء ، ويحذر من محاكاة الأدنياء .

وبالرغم من أن نظرية " أرسطو " في التطهر قد انصبّت على الشعر بشكل خاص ، إلا أنها – في رأي " جون هوسبرس John Hospers " أول نظرية في سلسلة الآراء التي نجحت في أن تعزو للفن قيمة أخلاقية Ethical Value[٢١].

أما " جيروم ستولنيتز Jerom Stolimitz " فقد قال بأن " أرسطو " رأى أن " البطل التراجيدي The Tragic Hero إنسان خيّر "[٢٢]، ليصل إلى ذروة التأكيد على الجانب الأخلاقي في التراجيديا .

وانطلاقاً من نظرية المحاكاة رأى " أرسطو " أن الغاية القصوى للموسيقى ينبغي أن تكون خير الإنسان والمجتمع ، شأنه في ذلك شأن

أستاذه " أفلاطون " ولكنه اختلف عنه في أنه رأى أن المحاكاة ليست تقليداً أميناً للطبيعة ، "بل إعادة إبداع عالم الأصوات الطبيعية في أنغام موسيقية ذات طابع مثالي "(٢٣).

وبالنسبة للمغزى الأخلاقي للموسيقى ، نجد أرسطو يكتب في " السياسة " :

" إن الألحان الخالصة بدورها محاكاة للإبداع ، ذلك لأن المقامات الموسيقية تختلف تماماً الواحد عن الآخر ، كما أن تأثيرها في سامعيها يختلف ، فبعضها يجعل الناس في حزن وهم كالمقام المسمى (بالليدي) المختلط ، وبعضها الآخر يضعف الذهن كالمقامات الرقيقة الناعمة ، وغيرها يحدث مزاجاً معتدلاً مستقراً ، وهو التأثير الذي يبدو أن المقام " الدوري " يتميز به ، أما " الفريجي " فيوحي بالحماسة ... ومثل هذه المبادىء تنطبق على الإيقاعات ، فبعضها له صفة السكون ، وغيرها له صفة الحركة . ومن هذه الأخيرة ما يبعث حركة سوقية ، ومنها ما يبعث حركة نبيلة . فللموسيقى القدرة على تكوين الشخصية ، ومن هنا كان من الواجب إدخالها في تعليم الصغار ... "(٢٤).

وقد سمح " أرسطو " باستخدام الشعر والموسيقى في نقل التعاليم الأخلاقية Moral Instructions ، ورأى أن بعض أنواع الشعر والفنون تؤثر بشكل جليّ على الشباب "(٢٥).

وقد كان " أرسطو " يرى أن الموسيقى الدورية أكثر الأنواع جدية ورجولة ، وأن المقام الدوري وسط بين المقامات الأخرى ، وبناءً على ذلك أكد على ضرورة تعليم الشباب الموسيقى الدورية مرتكزاً على فكرة الوسط العدل الأخلاقية(٢٦).

ثم يتطرق " أرسطو " بعد ذلك إلى التفصيل ، فيما يتعلق بالموسيقى ، إذْ يتساءل : ما هي الآلات التي تستخدم في تعليم الشباب ؟ وفي معرض إجابته يرى " أرسطو " " أن الناي أو أية آلة أخرى تتطلب مهارة فائقة كالليرا Lyra ينبغي ألا يسمح بها في التعليم ، وفضلاً عن ذلك فليس الناي بالآلة التي تعبر عن الصفات الأخلاقية وإنما هو مثير أكثر مما ينبغي ، والوقت المناسب لاستخدامه هو ذلك الوقت الذي لا يكون العزف فيه هادفاً إلى التعليم ، وإنما إلى التخفيف من الإنفعالات . وثمة اعتراض آخر هو أن حيلولة الناي دون استخدام الصوت البشري يقلل من قيمته التعليمية "[٢٧].

والجدير بالذكر هنا ، هو أن " أرسطو " في آرائه السابقة فيما يتعلق بالموسيقى متأثر بآراء الفيثاغوريين ، و" أفلاطون ".

وإذا كان " أرسطو " قد رأى علاقة وثيقة بين الشاعر ، أو الكاتب وبين العمل المسرحي ، فإنه - أيضاً - كان يرى أن الموسيقى انعكاس لمبدعها ، وقد جاء أن " فيليب المقدوني " أنّب ابنه " الإسكندر " - تلميذ " أرسطو " - قائلاً : " ألا تخجل من براعتك هذه باللّعب بالأوتار؟ "[٢٨]. فقد كان يعبر عن فلسفة الموسيقى التي كان يبثها " أرسطو " في " الإسكندر "، وعن الاتجاه السائد في عصره .

(٢) بين التقويم الأخلاقي ، والتقويم الفني :

بينما كانت نظرية " أفلاطون " تنطلق في جوهرها من رؤيا أخلاقية لا تحيد عنها وإذا كان " أفلاطون " لم يفرد محاورة من محاوراته لدراسة الشعر أو الفن "، بينما جاءت آراؤه في ثنايا محاوراته المختلفة،

مشيرة إلى دور للشعر أو الفن ، هو أخلاقي بالضرورة فإننا نجد أن " أرسطو " وقد أفرد كتاباً خاصاً عن فن الشعر Poetics ، بالإضافة إلى اهتمام خاص بالشعر في الخطابة والبلاغة ، مع إشارات وآراء في " السماع الطبيعي " والسياسة ، والأخلاق النيقورماخية ، وبذلك توفر " أرسطو " على دراسة تفاصيل لم يدرسها " أفلاطون "، فكان اهتمامه بأفكار ذات صبغة فنية ، بعيداً عن دور الفن في الحياة وعلاقته بالأخلاق والسياسة .

واتساقاً مع هذا ، فإننا نجد أنه بالرغم من أن الطبيب والكيماوي والشاعر وباني الفن كانوا يعتبرون فنانين ، في العالم اليوناني ، وكان ينطبق عليهم جميعاً ، بالإضافة إلى الفنان ، المصطلح اليوناني (Texvz) أو Techné لأن أعمالهم جميعاً كانت تسمى حرفاً Crafts ، بالرغم من ذلك – إلا أننا نجد أن " أرسطو " يجعل معيار حكمنا على كل فن (أو حرفة) يختلف عن الحرف الأخرى .

فقد كتب " بوتشر " Butcher

" في الفترة ذات الأهمية الخاصة في الفصل الخامس والعشرين Ch. XXV فقرأ (إن معيار التقويم في الشعر ليس هو نفسه في السياسة ، ولا شيء أكثر من ذلك في الشعر أو أي فن آخر) فقد أكد " أرسطو " على أن الحقيقة الشعرية والحقيقة العلمية ليستا متطابقتين Polititcal Truth and Scientific Truth are Not Identical والشعر ليس مادة معدلة من حقاق الطلب ، أو العلم الطبيعي ، أو التاريخ . وأن عدم الدقة في هذه العلوم أو فروع المعرفة الأخرى لا يمس ماهية فن الشعر . فيجب أن يتم الحكم على الشعر وفقاً لقوانينه الخاصة Its Own Lawe وقواعده المفروغ منها ، وليس بواسطة معيار غريب عنه "[٢٩].

وقد رأى " أرسطو " أن الموضوع الجمالي ، سواء كان كائناً حياً ، أو أي شيء آخر يتكون من أجزاء يجب ، لكي يكون جميلاً ، أن ينطوي بالضرورة على نظام لأجزائه . بل ويجب أن يكون له مقدار معين Certain Magnitude لأن الجمال يعتمد على المقدار والنظام . وكذا فإن الحيوان ضئيل الحجم لا يكون جميلاً ، لأن رؤيتنا له تكون غامضة ومبهمة "[٣٠].

وقد يبدو أن تأكيد " أرسطو " على المعيار الخاص – عند تقويم الشعر – ، وجعله النظام عنصراً جوهرياً في الموضوع الجمالي ، كان يحمل ملاحظة ضمنية موجهة إلى " أفلاطون " الذي كانت انتقاداته للشعر تنطلق من رؤيا أخلاقية "[٣١].

فقد كان " أرسطو " يسمح لنفسه بالخوض في التفاصيل في كتاب " فن الشعر "، ولكنه في كتاباته الأخرى كان خاضعاً للسياق ، فنراه في السياسة يتعامل مع الفنون من وجهة نظر رجل الدولة ، ويطالب الفن بدور تعليمي ويسند إليه الإرشاد الأخلاقي بالنسبة للأطفال ، بل ورأى أن بعض الفنون تؤثر بشكل خطير على الشباب[٣٢].

ولكن عندما يتحدث بعيداً عن وجهة نظر رجل الدولة ، نراه يميز بين الاستعمال التربوي ، وبين المتعة الجمالية Aesthetic Enjoyment . فوظيفة الفن بالنسبة للشخص الناضج ليست التعليم أو التربية ، أما إذا أدى الفن دوراً تربوياً فإن هذا يكون على سبيل المصادفة . فموضوع الشعر ، وسائر الفنون هو إنتاج بهجة إنفعالية ، ومتعة خالصة ورفيعة . وقد رأى " بوتشر " أنه كتب " فن الشعر " كناقد أدبي ومؤرخ للشعر ، ولم يكن يعبأ كثيراً بالفن كنظام تعرفة الدولة

ويشكل جزءاً من الأسلوب التربوي بها . فقد كان بحثه منصباً على الأشكال المتباينة للشعر ، ونشأتها ونموها ، وقوانين بنائها The Laws of their Structure وتأثيرها على الفكر . وقد حلل البنى الشعرية Poetical Compositions كما لو كانت صوراً للتفكير ، يهدف اكتشاف موكناتها في ذاتها ، وكيف تنتج آثاراً متمايزة "(٣٣).

وهكذا نجد فارقاً بين كتابات " أرسطو " الخالصة في الشعر ، وبين كتاباته في سياق أخلاقي أو سياسي . ولكن يجدر بنا أن نشير إلى أنه من قبيل المبالغة القول بأن " أرسطو " – في فن الشعر – كان يكتب في المسائل الفنية الخالصة الخاصة بالشعر والتراجيديا . وعندما يقول "بوتشر " بأن " وجهة النظر الإرشادية أو التعليمية كانت مهجورة تماماً ، فلم يسمع بشيء من التأثير الأخلاقي المباشر الذي تمارسه الأنماط المختلفة من الشعر على المشاهد أو القارىء ؛ أو القصد الأخلاقي للشعر "(٣٤).

وكذلك قوله بأن الأحكام النقدية الأرسطية A ristotle's Critical Judgments في الشعر قد قامت على أسس جمالية ومنطقية ، ولم تضع في اعتبارها الأهداف أو الميول الأخلاقية بشكل مباشر . وقد ذكر " أرسطو " " يور بيدس " ما يقرب من عشرين مرة في " فن الشعر " في العديد من الأمثلة النقدية مشيرا إلى عيوب متباينة مثل البناء غير الفني Inartistic Structure ، وسوء رسم الشخصيات ، وخطأ الجزء المخصص للكورس (الجوقة) ، ولكن لا توجد كلمة واحدة عن التأثير اللاأخلاقي Immoral Influence مثل التي سمعناها من " أرستوفان " Aristophanes وقد أ عجب " أرسطو " بـ " سوفكليس " ليس لصفاء أفكاره التعليمية والأخلاقية ، وليس لبديهيته الدينية العميقة ، بل بسبب الوحدة Unity

التي عمت بناء مسرحياته والإحكام الذي يعم أجزائها التي تتقدم تدريجياً إلى غاية محتومة[٣٥].

ولكن رغم ، ما رآه " بوتشر "، نجد أن " أرسطو " هو الذي رأى في " فن الشعر " أن التراجيديا محاكاة لسلوك الأخيار من الناس ، وأن الكوميديا هي محاكاة الأدنياء منهم[٣٦]. وأن هذا يعكس أنفس الذين يقومون بالمحاكاة ، كما رأى أن البطل التراجيدي إنسان فاضل[٣٧]. وجعل للتطهر مغزى أخلاقياً ، أي أن القصد الأخلاقي كان موجوداً في فن الشعر ، إلى جانب الإهتمام بالمسائل الفنية الخالصة - وليس كما أكد " بوتشر ".

لقد كتب " أرسطو " في " فن الشعر " :

" إن أهم شيء على الإطلاق هو بناء الأحداث ، فالتراجيديا محاكاة . وهي ليست محاكاة للإنسان ؛ بل محاكاة للحدث وللحياة . وغايتها هو نموذج الحدث . فالشخصية تحدّد سمات الإنسان ، وذلك يكون بأفعالها السعيدة أو التي على العكس من ذلك . والحدث الدرامي ليس عبارة عن تمثيل لوجهة نظر الشخصية لأن الشخصية تأتي في المرتبة الثانية بعد الحدث أو تابعة له . وهكذا تكون الأحداث وحبكة المسرحية The Plot غاية التراجيديا والشيء الرئيسي فيها . وبدون حدث لا يمكن أن تقوم التراجيديا ، ولكن يمكن قيامها بدون شخصيته . فقد أخفقت تراجيديات (مآسي) أغلب شعرائنا المحدثين Modern Poets في تصوير الشخصية ، وهذا أمر يصدق على الشعراء عموماً . ونفس الشيء نراه في التصوير Painting وهنا يكمن الفرق بين " زيوكس Zeuxus " و" بوليجنوتوس Polygnotus ". فالأخير يرسم الشخصية جيداً

بينما يفتقر أسلوب الأول للسمة أو الخاصية الأخلاقية . مرة أخرى ، إذا أنت برعت في جمع سلسلة من الأقوال المعبرة عن الشخصية ، وقد وضعت في أسلوب بياني وفكري ، فإنك لن تقدم التأثير التراجيدي الجوهري Essential Tragic Effect والقريب مما تبلغه مسرحية أخرى تفتقر إلى الاعتبارات السابقة ولكن لديها حبكة مسرحية ، وقد بنيت أحداثها بشكل فني جيد . بالإضافة إلى ذلك فإن العناصر الفعالة للإثارة الإنفعالية في التراجيديا هي : التحولات ، والتبدلات في المواقف ، وتمايز المشاهد ، وهي تمثل جزءًا من الحبكة . والدليل الآخر هو أن المبتدئين في الفن يمكنهم أن يصلوا إلى البيان البليغ ، ودقة التصوير قبل أن يتمكنوا من بناء الحبكة ... فالحبكة إذن هي المبدأ الأول The First Principle بينما تأتي الشخصية في المرتبة الثانية . ونفس الحقيقة تنطبق على التصوير ، فأكثر الألوان جاذبية لو وضعت في اختلاط واضطراب ، فإنها لا تقدّم لذة كالتي تقدمها صورة شخصية (بورتريه) بالطباشير . وهكذا فإن التراجيديا محاكاة لحدث أو لممثلين يمثلون رؤيا لحدث بالدرجة الأولى "(٣٨).

وهكذا نجد " أرسطو " يؤكد على أن المحاكاة تنصبّ على الحدث، وإذا كان للشخصيات دوراً فيها فإن ذلك من خلال تمثيلها للأحداث . فغاية التراجيديا هي الحبكة والأحداث ، بينما تأتي الشخصيات في المرتبة التالية . وقد رتب عناصر المسرحية وفقاً لأهميتها كما يلي : الحبكة ، فالشخصية ، فالفكر Thought ، فالبلاغة .

وما يهمنا هنا هو أن " أرسطو " وإن كان قد جعل الشخصية في المرتبة الثانية فإنه لم يهملها تماماً ، وهذا سوف يترتب عليه ما للشخصية من أهمية ، هذا أولاً . وثانياً لقد كتب " أرسطو " فيما يتعلق

بدور الشخصية ، قائلاً : " إن الشخصية هي ذلك الشيء الذي يبوح بالهدف الأخلاقي Charcter is that which reveals moral purpose وتعرض نوع الأفكار التي يختارها ، أو يتجنبها الإنسان "(٣٩). ويتبع ذلك أن يكون الهدف الأخلاقي في المرتبة الثانية ، ولم يكن مهملاً تماماً .

ثالثاً : عندما أكد " أرسطو " على عدم إمكانية قيام التراجيديا بدون " حبكة " وإمكانية قيامها بدون شخصيات ، كان يؤكد على دور الأحداث والحبكة المسرحية ، ويحذر الشعراء من الولع بالأسلوب البياني وتجميع بعض الأقوال ، وجعل إحدى الشخصيات تنطق بها فيكون بذلك قد تم لهم بناء التراجيديا - حسبما يرون - وهو ، وفقاً لرأي " أرسطو "، يفتقد العنصر الجوهري للتراجيديا ، وهو أمر ينطبق على المبتدئين . أما الشعراء المتمرسون فهم من يكون بوسعهم الوصول إلى عناصر التراجيديا كاملة ، والتي تمثل الشخصية - حاملة الهدف الأخلاقي - عنصراً منها .

وهكذا نجد " أرسطو " يهتم - إلى جانب دراسته للعناصر الفنية في التراجيديا - بالهدف الأخلاقي ، وإن كان لم يجعل قيام الأثر الفني يتوقف على فحواه الأخلاقي وحسب .

خاتمة :

لقد أقام " أرسطو " آراءه الجمالية على دعامتين أساسيتين :

الدعامة الأولى جاءت ممثلة للتراث الذي سبقه والآراء السائدة في عصره . فقد نهل من معين الفكر الشرقي ، خاصة المصري القديم ، واستفاد من آراء أستاذه " أفلاطون " وردد بعضها ، كما استفاد من الآراء اليونانية التي كانت تنتشر في عصره .

وقد أقام " أرسطو " الجانب الأخلاقي ، أو الرؤيا الأخلاقية على هذه الدعامة منطلقاً من التداخل بين النافع والجميل ، وبين الحِرف والفنون ، وما تبع ذلك من خلط بين " الجميل " و" الخير ". أما فكرة " التطهير " فقد جاءته من الشرق ، سواء بشكل مباشر ، أو بشكل غير مباشر عبر " الفيثاغورية " . كما ردد آراء " أفلاطون " في جعله لكل مقام إنفعالات معينة ، وكذلك وضعه دوراً خاصاً بكل آلة ، وتأثيراً معيناً في السامع كما تأثر بآراء " أفلاطون " في الشعر ، ولكن هذا التأثير كان هامشياً لو قيس بالحدّة التي صاغ بها " أفلاطون " آراءه في " الجمهورية ".

أما الدعامة الثانية لآراء " أرسطو " الجمالية فقد تمثلت في إنفراد " أرسطو " – دون أستاذه – بدراسة " فن الشعر " دراسة فنية ، اهتم فيها بجوانب التكنيك الفني كالحبكة ، والشخصية ، والفكر ، والبلاغة كنا قد وليس كسياسي . كما قدم نقداً فنياً لبعض كتاب التراجيديا في اليونان يختلف عن الآراء السياسية والأخلاقية التي كان يسوقها غيره ، كما أنه كان أول من خصّ النظرية الجمالية – ضمن بنائه الفلسفي – بكتاب مفرد بالإضافة إلى الآراء التي انتشرت في كتبه الأخرى .

ونخلص في النهاية إلى أن " أرسطو " لم يهمل الجانب الأخلاقي في تقويمه للعمل الفني ، بل أعطاه اهتماماً كبيراً ، ولكنه في نفس الوقت فتح الباب لدراسة العناصر الجمالية والفنية في العمل الفني .

الهوامش

(١) LIioyed G.E.R : Aristotle, The growth structure of his thought, Cambridge university Press, 4th. published, London, 1980, p. 274.

(٢) I bid : p 278.

(٣) I bid ; 279.

(٤) Kisteller, Paul Oskar : The Modern System of art, in (Wetiz, Morris) ed. of : The problems in Aestl. etics, Macmillan publishing Company, Second editions, New York, 1970, p. 110.

(٥) Aristotle : physics II. Ch, 8 : 199 a 16 - 18, See Iloyed, G.E.R : Op Cit, P. 275.

(٦) زكريا ، فؤاد : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥ – ص ص ٢٥٩ : ٢٦٠ .

(٧) LIoyed; Op. Cit. p. 277.

(٨) هويسمان ، دنيس : علم الجمال " الاستاطيقا " ترجمة أميرة مطر – مراجعة أحمد فؤاد الأهواني – دار إحياء الكتب العربية القاهرة – ١٩٥٩ – ص ٢٥ .

(٩) Aristotle : Aristotl's Poetic, translated and with critical Notes by B.H. Bucher, and a New introduction by John Fassner, Dover publication, Inc, 4th ed. New York, 1981, p. 23.

(١٠) هويسمان ، دنيس : مصدر سابق – ص ص ٢٤ ، ٢٥ .

(١١) زكريا ، فؤاد : مصدر سابق / ص ٢٦١ .

(١٢) Aristotle : Aristotle's poetics, Op. Cit, p 23 and Enc. Britanica Art Aesthics, Vol. I p. 15.

(١٣) Enc. Britanica - Vol I P. 152.

(١٤) بورتنوي ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقى – ترجمة فؤاد زكريا – مراجعة حسين فوزي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٤ ص ص ٤٧ ، ٤٨ .

(١٥) برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال – ترجمة أنور عبدالعزيز ، مراجعة نظمي لوقا ، دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر – (القاهرة – بيروت) يوليه ١٩٧١ – ص ص ٥٠ ، ٥١ .

(١٦) زكريا ، فؤاد : مصدر سابق – ص ٢٦٣ .

(١٧) لالو ، شارل : مبادىء علم الجمال (الاستاطيقا) ترجمة مصطفى ماهر – مراجعة – وقدم له يوسف مراد – دار إحياء الكتب العربية القاهرة – ١٩٥٩ ص ٥٢ .

(١٨) Aristotle : Op. Cit, p. 11. also.

(١٩) Hospers, John : Problems of Aesthetics, Enc. of philosphy, Vol. I. Macmillan Co. LTD. The Fnee Press, New York, 1972, p. 51.

(٢٠) Aristotle : Aristotle's Poetics, Op. Cit, p. 17.

(٢١) Hospens, J. Op. Cit. p 51.

(٢٢) Stolnitz John : Notes on Comedy and Tragedy - philosophy and phenomenological Resseach, Vol. XVI, No. I September, 1955, University of Buffalo New York, 1955, p. 39.

(٢٣) بورتتوي ، ج : مصدر سابق : ص ٥٥ .

(٢٤) أرسطو : السياسة – الكتاب الثامن – الفصل الخامس ، ١٣٤٠ ب – عن المصدر السابق – ص ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٢٥) Butcher, S.H. : Critical Notes on Aristotle's theory of Poetry and Fine Arts, In (Aristotle's Theory of Poetry and Fine arts), Op. Cit, p. 222.

(٢٦) Aristotle : Politics : Ch. 7, Book 5, 1342 B.

عن بورتتوي : مصدر سابق – ص ٤٩ .

(٢٧) عن المصدر السابق – ص ٥٠ I bid : 134/a

(٢٨) بورتتوي ، ج : مصدر سابق : ص ٥١ .

(٢٩) Butcher, S.H. Op, Cit. p. 222.

(٣٠) Aristotle : Op, Cit. p. 31.

(٣١) Butcher, S.H. Op, Cit. p. 223.

(٣٢) I bid ; p. 220.

(٣٣) I bid ; p. 222.

(٣٤) I bid ; pp. 222 - 223.

(٣٥) I bid ; p. 225.

(٣٦) Aristotle : J. Op. Cit. p. 23.

(٣٧) Hospers, J. Op. Cit, p. 51.

(٣٨) Butcher, S.H. Op. Cit, pp. 25, 27, 29.

(٣٩) Aristotle, Op. Cit, p. 29.

* * *

«الترجمة والتّأويل»
نحو مسار تفاعلي وتواصلي
الأيقون أداة للمّ شتات قضايا الترجمة

أحمد باعسو

عن منشورات كلية الآداب بالرباط، صدر سنة ١٩٩٥ كتاب " الترجمة والتأويل " وهو كتاب جماعي يضم أعمال مائدة مستديرة ضمت إلى جانب مجموعة من الباحثين المغاربة الباحث الألماني شميت "S. I. Schmidt" ونظراً لأهمية الأسئلة التي يثيرها في المجال الترجمي نرى ضرورة الوقوف عند مواده لعلها تنير للقارىء بعض الجوانب الخفية في الموضوع .

يتناول الكاتب مجموعة من القضايا المتعلقة بموضوع الترجمة والتأويل ، وذلك انطلاقاً من زوايا ووجهات نظر تختلف من حيث الأسئلة النظرية التي تؤطرها ، ومن حيث المفاهيم التي تبحث فيها كـ: الأمانة ، التلقي ، الإدراك ، نقل المفاهيم ، أيقونية الشعر ، التناص ، الشرح ، التلخيص ، الفهم ...

وتعد عملية نقل المفاهيم من القضايا المسيسة الصلة بالترجمة، والتي تُطرح في الوقت الراهن بصورة أكثر حدة . وفي هذا السياق تناول الباحث د . أحمد بوحسن مسألة " نقل مفاهيم نظرية التلقي " منطلقاً من فرضية أساسية مفادها أن " مفاهيم الأنساق الأدبية الأوروبية تتعرض لكثير من التحولات والتشكلات التي قد لا تكتسب تداولاً سريعاً أو سليماً في الأدب العربي بحكم ضعف النشاط الترجمي عندنا ؛ ثمَّ إن الباحث الأدبي المغربي لا يعمد إلى الترجمة المكتوبة غالباً ، بل يعمد إلى النقل المباشر وممارسة التأويل في آن واحد " (٨٣). بهكذا قام بمساءلة مدى حضور نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي بوجه عام ، والمغربي بوجه خاص حيث توقف عند مفهوم

" Reception - Rezeption "، وما يقابله في بداية الأمر من مفاهيم كـ " استقبال ، تقبل ، تلقي " تجسد بواكير التقاء الناقد العربي بنظرية التلقي قبل أن يحظى مفهوم " التلقي " بتداولٍ أوسع ، ويبدو أنه " يفيد ويناسب مقاصد نظرية التلقي في بعدها التواصلي " (٨٥).

ولئن كان النقد الأدبي المغربي قبل السبعينيات قد انشد إلى النقد في المشرق العربي مستفيداً من إنجازاته ؛ فإن المرحلة التي عقبت ذلك، شهدت تحولاً انْشَدّ إثره النقد المغربي إلى الاتجاهات النقدية الغربية ، واتصل بنظرية التلقي عبر " أوروبا الفرنسية والإنجليزية والألمانية أحياناً لا عن طريق المشرق " (٩٠). ولعل هذا التحرك خليقٌ بأن يجعل مسألة نقل المفاهيم تطرح أكثر مما مضى ؛ كما يجعل هذا النقد يساهم بنصيبه في التفاعل مع الآداب الإنسانية ، وإثراء الأنساق الأدبية والنقدية العربية . وقد قدَّم الباحث في هذا السياق جرداً لأهم الأبحاث التي وظفت مفاهيم هذه النظرية ؛ وأهم الترجمات التي قام بها النقاد العرب في الموضوع .

ويظهر أن هذا التحول في الرؤية الذي عرفه النقد المغربي كان ناتجاً عن كونه وضع المرجعية النقدية المشرقية محط تساؤلٍ جعله يحاول الانفكاك من أسرها ، وارتياد آفاقٍ مرجعية أخرى ومجالات إجرائية أوسع يمتح منها مفاهيمه ، فاتجه بذلك إلى الأدب الألماني بعدما استطاع استنفاد المرجعية الفرنسية . وقد استطاع النقد المغربي تحقيق تراكم معرفي في هذا الاتجاه ، حيث أصبح ملتقى مجموعة من المفاهيم المتعلقة بالنظرية التي تتميز بمرجعياتها المتعددة وتفاعلاتها الإبستملوجية والمنهجية المتنوعة ، والتي

أصبحت متداولة في الأوساط الجامعية بوجه خاص من خلال الأبحاث والرسائل الجامعية ، فضلاً عن الندوات والملتقيات التي تم عقدها بمساهمة بعض رواد هذا الاتجاه كـ : إيزر " W. ISER " ، وياوس "H. R. JAUSS "، وشميت " S. I. SCHMIDT " ، إلى جانب اهتمام مجموعة من المنابر الثقافية والإعلامية الذي لا يقل أهمية .

وقد خلص د . أحمد بوحسن إلى نتيجة تتحدد في كون هذه النظرية " وجدت من النقد المغربي اهتماماً خاصاً واعترافاً بدورها في تحريك نظرية الأدب والتعامل مع النشاط الأدبي من زاوية جديدة " غير أنه رغم هذا الاهتمام والاعتراف فإن " ما أخذه النقد المغربي من هذه النظرية كان أكثر مما أعطاه لها " (٩٩).

وفي إطار هذه النظرية ، تطرق المصطفى الشادلي في مقال بعنوان " إشكالية التأويل والترجمة في ضوء سيميائيات التلقي " إلى عملية الترجمة في علاقتها بمجموعة من المفاهيم كالقارىء ، قصدية القراءة ، التخمين ، التأويل ... وهي مفاهيم ذات أهمية في المجال النظري والإجرائي لسيميائيات التلقي ويعرف هذه العملية في العبارات التالية : " إن الترجمة في واقع الأمر مسعى تأويلي ، فالترجمة عملية ذهنية وإدراكية تتطلب ثقافة موسوعية واجتهاداً خاصاً وممارسة فعلية " (٤٩). ولعل هذا التحديد للترجمة باعتبارها مسعى تأويلياً ، يستدرج القارىء ويتوقف عليه ، فهو الذي ينهض بتوليد دلالات النص وفكسته والوقوف عند تشكلات المعنى . وتبدو هذه العملية موجَّهةً بالأساس إلى قارىء يفترض أن تتوفر فيه قدرات تؤهله للاشتغال كفاعلية تأويلية . إنه ذلك القارىء الذي ينفتح لديه أفقٌ

تأويلي إثر دخوله في دائرة تأويلية تتوقف على مبدإ التفاعل والحوار مع فضاءات وإيحاءات النص الأدبي الذي تعد وظيفته الجمالية مدخلاً أساسياً وجوهرياً لتشكل هذا الأفق أو هذه الدائرة .

ولا يتوقف تصور الجيلالي الكدية للعملية الترجمية في مقال بعنوان " الترجمة بين التأويل والتلقي " عند هذا البعد التأويلي فقط ، حيث يطرح المسألة في ارتباط وثيق بفاعليتي التأويل والتلقي . فهي " شكل من أشكال التأويل من جهة ، وشكل من أشكال التلقي من جهة ثانية " (٥٦). وتتحدد أهمية نظريتي التأويل والتلقي في سياق هذا الاشتغال في ما تمدَّان به النشاط الترجمي من حيوية و تجدُّدٍ ، كما تجعلانه يشتغل في إطار تاريخي حيث تَرُومان " تشييد الجسر بين ما هو ثابت وما هو متغير ، أو بين النص الأصلي وقراءاته المتعددة " (٥٥). إن هذه العلاقة الجسرية التي يحكمها سؤال وهاجس التواصل ، تتسم بتفاعلها التاريخي. فحوار الآفاق بين الماضي والحاضر من جهة ، وبين الأنا والآخر من جهة ثانية ، ما هو إلاَّ عملية تتَّسم بشكلها التفاعلي المحكوم بشروط لغوية وحضارية وثقافية تحملها الأنساق اللغوية للنص كما تحملها الفاعلية التأويلية لدى القارىء . إن الإجراء المنهجي لفن التأويل[1] " Hermeneutique " كفيل بحلٍّ مجموعة من القضايا والمعضلات التي تطرحها الترجمة . فهو إذ يتوقف على العمليات الثلاث " الفهم ، التأويل ، التطبيق " يتيح العبور نحو الآخر والاقتراب منه ، وتحقيق التواصل بين أفقنا وأفقه المختلف الذي يمكن أن يكون بعيداً عنا زمنياً وثقافياً ولغوياً وكذلك جغرافياً ...

ويثير د . رشيد بنحدو بدوره هذا التفاعل التواصلي ، فهو

ينظر إلى النشاط الترجمي باعتباره فاعلية تواصلية وتناصية يحكمها مفهوم الأمانة ، ويشكل ثابتها المنظم . وقد كتب في مقال بعنوان " الترجمة سيرورة تواصلٍ وتناص ، عن " الأمانة " في الترجمة الأدبية " : " تؤسس الترجمة الأدبية وضعاً تواصلياً مزدوجاً ، باعتبار المترجم ملتقى كفاءتين لغويتين : كفاءة تلقٍ لخطابٍ مصوغ بلغة أولى وكفاءة إنتاج لخطاب مصوغ بلغة ثانية مختلفة ، وتعيِّن هاتان الكفاءتان نمطين من العلاقات أو الملاءمات يحددان الترسيمة المثالية لترجمة نص أدبي" (٦٥/٦٦).

ولعل هذا الوضع المزدوج الذي يطرحه الباحث يرتهن بأفقين لكل واحد منهما كفاءته وقدرته وأنساقه اللغوية والمرجعية ، يتفاعلان ويلتقيان في المترجم الذي يعد ليس فقط متلقياً أو مرسَلاً إليه يقوم بعملية التقاط الخطاب الذي بثه المرسِل بلغته الأولى ، وتلقيه وفهمه ، بل مرسِلاً كذلك ينهض بعملية الإنتاج ، حيث يعمل على صياغة ما تلقاه بلغةٍ ثانية ينبغي أن تتوخَّى استحضار قارئها وخصوصياته اللغوية والثقافية ... ومن الملاحظ أن هذا المتلقي الذي ينهض بعملية الترجمة ليس متلقياً عادياً ، فهو مدارٌ لتفاعلات معقدة ووثيقة الصلة باللغة ، المعنى ، التاريخ ، الأنساق الثقافية ... ولعل هذا ما يجعل من الترجمة الأدبية ممارسة تتسم بالتعقيد حيث تتأسس على شروط وتفاعلات جمالية وتناصية ولغوية ، مادامتْ تستهدف " نقل نفس المعنى وإنتاج نفس الأثر في المتلقي وذلك بدوال مختلفة "(٦٩).

وتناول د . محمد العمري في مقال بعنوان " الترجمة بالتلخيص والشرح ، حول كتاب " فن الشعر " لأرسطو " مسألة

الترجمة في التراث العربي إنطلاقاً من كيفية ترجمة كتاب " فن الشعر". وقد توقف عند مفهومي " التلخيص والشرح " وحددها بناءً على ضرورة التمييز بين مستويين أساسيين : (٧٢/٧١)

– الأول ، وتندرج ضمنه التلخيصات والشروح التي تستهدف غرضاً تعليمياً أنتجت من أجله .

– الثاني ، ويستهدف قراءة وتحليل أعمال رائدة ومحاولة فهمها وتأويلها ، و تندرج في هذا المستوى جهود الفلاسفة المسلمين كالفارابي وابن سينا وابن رشد في قراءة " فن الشعر "، وذلك بعد الترجمة اللغوية المستحيلة التي قام بها متى بن يونس .

ويميز الباحث في سياق هذا المستوى الثاني بين " الترجمة اللغوية " و" الترجمة الحضارية " التي تتجاوز الأولى من حيث عمقها المعرفي الذي يجعلها تراعي مجموعة من الخصوصيات ، والتي لا يؤهلُ إليها الجاحظ " إلا أكابر العلماء الذين يسامقون المترجم عنهم أو يقاربونهم " (٧٣). إنهم أهلٌ لاستيعاب السياقات الثقافية والحضارية والتاريخية التي تنحدر منها هذه الأعمال المترجمة أو المقروءة . فقراءة كتاب " فن الشعر " من طرف الفلاسفة المسلمين لم تكنْ بمعزلٍ عن الفكر الفلسفي الأرسطي بوجه خاص واليوناني بوجه عام . لقد كانت تهتدي إلى جانب الإرث البلاغي والعروضي العربي بالمنطق والفلسفة وفن الخطابة ، ساعية نحو الإمساك بناصية التصورات العامة والمفاهيم الكلية ومحاولة إثرائها بالبحث عن أمثلة عربية . ولا ريب أن هذه العملية هي التي جعلت أعمالهم تتسم بطابع " الشروح أو الشروح المقارنة "[٧٤] حسب تعبير الباحث .

إن السؤال الذي كان يحرِّك هؤلاء ويهجس وراء كتاباتهم هو سؤال المرحلة التاريخية للمجتمع العربي الإسلامي ، وهو سؤال فلسفي بلاغي جاء نتيجة التقاء الفلسفة اليونانية بالفكر الإسلامي والموروث البلاغي والعروضي العربي ، الذي أفرز مجموعة من الكتابات النقدية كـ : " قواعد الشعر "، " عيار الشعر " ، " الصناعتين"، " أسرار البلاغة "، " سر الفصاحة " ... إلخ .

ويتضمن الكتاب إلى جانب هذا دراستين في مجال ترجمة الشعر، وهما :

- " درجات الأيقون وترجمة الشعر " للدكتور محمد مفتاح ، وتندرج عبر العناوين التالية :

١ - تعريف الأيقون وخصائصه ودرجاته وعلائقه .

٢ - أيقونية الشعر بصفة عامة والشعر المجسم بصفة خاصة.

٣ - قصور النظرية القائمة على الثنائية لعدم ملاءمتها لترجمة الشعر .

٤ - اقتراح مبادىء لترجمة " الشعر والشعر المجسم " تتجاوز التنظير الثنائي للترجمة بالاعتماد على نمذجة جديدة لمفهوم الأيقون ودرجاته لتقوِّم ترجمة الشعر وتقنِّنه .(١٣٢)

وتكتسي هذه الدراسة المتميزة أهمية خاصة يمكن النظر إليها إنطلاقاً من زاويتين أساسيتين وتحددان كالتالي :

١ - طبيعة الوعي الإجرائي الذي تهتدي به ، والذي تؤطره

مجموعة من الأسئلة النظرية التي تتخذ من مفهوم الأيقون مبدأً تنظيمياً. إنه وعي يستند إلى مجموعة من التيارات النقدية والفلسفية الحديثة كنظرية التلقي ، ونظرية استجابة القارىء إلى جانب سيميوطيقا بورس CH.S. PEIRCE – التي تمتح بدورها من المنطق والفلسفة الظاهراتية .

٢ – طبيعة الموضوع الذي تشتغل عليه ، حيث تقدم قراءة لترجمة نصٍّ من الشعر العربي الحديث لمحمد بنيس ، ونص من الشعر الأجنبي لأبولينير – APOLLINAIRE – وهو من الشعر المجسم. ولعل الوعي بطبيعة هذا الأخير وإدراك خصوصياته له أهميته في هذا السياق، حيث يدعو الباحث / المترجم إلى ضرورة التمييز بين " أنواع من الخطاب حيث يكون المضمون أساسياً ، وأنواع من الخطاب يكون للشكل دورٌ مهم فيها ، وهي أنواع الخطاب الأدبي خصوصاً الشعري، وأخص من الشعر الشعر الفضائي أو الشعر المجسم " (١٣٥).

إن هذا الشكل الشعري الذي يكتنف بعض الغموض تاريخه يثير أسئلة أكثر تعقيداً في مجال الترجمة ، حيث يتميز ببنيته التركيبية المتشكلة عبر لغةٍ تُمفصل بين خطابين : لغوي وأيقوني ، ولذلك نجده يفترض قراءتين أساسيتين ، تنصبُّ الأولى على اللغة ، في حين تولي الثانية اهتمامها للرسم (١٣٧).

وسعياً وراء الإمساك بناصية التفاعلات الأيقونية لترجمة نموذج من هذا الشكل الشعري الذي يجمع بين اللغة الشعرية والتشكيل، توقف د . محمد مفتاح عند مفهوم الأيقون وعلاقته

بالمقدس حيث يرى في هذا المجال أنه " يهدف إلى كشف الخفي وإيضاحه ، سواء أكان الأيقون رسماً أم نحتاً أم لغةً . أمْ جمعاً بين اللغة والتشكيل ، ويقوم بوظيفة الإدماج والإلحام بين العالم المقدس والإيمان " (١٣٢) ، وذلك قبل أن يكتسب أبعاداً أخرى مع الأمريكي بورس – Peirce –. وقد استعان في قراءته بتصور هذا الأخير الذي يحدد فيه الأيقون في أيقون أصلي وأيقونات فرعية ، والذي يقدم " نمذجة قائمة على أساس درجة المحاكاة للشيء ، ودرجة المحاكاة للشيء تتحكم فيها عدة دوافع : دينية ، وأخلاقية ، وطبيعة الأشياء ، ومقاصد إيديلوجية " (١٣٣).

ولتجاوز قصور الترجمة القائمة على الثنائية : التكافؤ الدلالي/ نقل المعنى ، الترجمة الدلالية / الترجمة التواصلية ، الذي يتجلى في " حصر مفهوم الأيقون في معنى وحيد " (١٤٤) كما فعل دريسلر – DRESSLER –، قدم د. مفتاح تصوراً حول الأيقون بإمكانه أن يتدارك بعض هفوات نظرية الترجمة الثنائية ، في ضوء ما قام به بورس حيث نَمْذَجَ الأيقون بناء على الأنواع التالية التي تجعل منه مفهوماً حاملاً لوعي وأبعاد إجرائية ، وهي " الأيقون المثالي ، والمتماثل ، والمتشابه ، والمتوازي ، والمتناظر ". وهي أنواع تم نقلها إلى مجال الترجمة حيث نجده يتحدث عن " الترجمة الأيقونية المثالية ، والمتماثلة والمتشابهة والمتوازية ، والمتناظرة أو المتكافئة " (١٤٤/١٤٥).

هكذا خلص في دراسته ، إنطلاقاً من هذا التصنيف إلى كون هذه الدرجات " بمثابة قواعد لتقويم الترجمة وتقنينها " كما أن " درجة

المماثلة والمشابهة هما مناط كل ترجمة تجمع بين الأمانة وإعادة الإبداع" (١٥٤) .

– الترجمة الأدبية ومدى مشروعيتها في ضوء البحث اللساني وجمالية التلقي " لحميد لحميداني . وقد اشتغل في دراسته على ترجمتين لقصيدة " MADRIGAL TRISTE " للشاعر الفرنسي بودلير ، ويقر في مدخلها بـ " حدود مشروعية الترجمة والعوائق التي تعوق دون حصول نصٍّ مطابق للنص المترجم خصوصاً في مجال اللغة الأكثر اتصالاً بالانفعالات والعواطف كاللغة الشعرية والتخييلية بشكل عام " (١٠٢).

ولا شك أن هذه النصوص التي تتميز بلغتها الشعرية المكثفة والمليئة بالاستعارات والصور الشعرية تطرح أسئلة وقضايا أكثر تعقيداً، فالشعري الذي يلتقي أحياناً بالميتافيزيقي ؛ يتميز بالتجريد ، وبالتالي ، يغدو الإلمام بناصيته أمراً صعب المنال . إن اللغة الشعرية التي تحمل في ثناياها نسيجاً من القيم الجمالية والقرائن والرموز الثقافية التي تمتلك خصوصيتها داخل نسق لغوي وثقافي معين ؛ قد تفتقدها ، أو تتضاءل قيمتها ووظيفتها الشعرية ، كما يمكن أن تتراجع كذلك قوة أثرها الجمالي إثر عملية انتقالها إلى نسقٍ آخر لتشتغل داخله .

ولئن كان البحث اللساني يرى صعوبة عملية الترجمة في هذا السياق ، وإن جمالية التلقي ، وهي تتوخى دراسة التفاعل بين النص والقارىء ، تقر بأهمية هذا الأخير ، حيث تؤكد على دوره في عملية القراءة والتأويل والترجمة كذلك . إلا أن " مشروعية الترجمة في هذه

الحالة ليس من الضروري أن تكون مرتكزةً على مدى الإخلاص للنص بل على مدى حرِّية التفاعل مع النص " (١٠٥) التي تضمنها المستويات الإيحائية التي تتحدد كبنيات النداء ينفتح عبرها النص على القارىء الذي بمجرد ما يستبعد أو يرفض المستوى التداولي للغة الشعرية ، يقع قبالة فراغ دلالي جوهري يسميه إينجاردن – R. INGARDEN – ، بعدم التحديد Indeterminatio ولا شك أن مقولة عدم التحديد هاته التي أفرزتها الفلسفة الظاهراتية ما هي إلا دعوة للمتلقي قصد المشاركة الفعالة في فك الدلالات الرمزية للنصوص الشعرية ومحاولة فهمها وتأويلها ولِمَ لا ترجمتها .

وفي مجال الترجمة ، يحتوي الكتاب على مقال " من الفهم إلى الترجمة " للألماني نزي . شميت ترجمه من الإنجليزية د . أحمد بوحسن. وقد تمت فيه مناقشة مجموعة من المفاهيم كالفهم والتواصل والإدراك ... ويحدد شميت عملية الفهم في العبارات التالية : " إن إنتاج عملية الفهم هي سيرورة في الزمان لا يمكن أن تحدث مرةً أخرى بنفس الطريقة أبداً حتى لو عُولج نفس النص مرة أخرى " (١٦٢).

إن الأخذ بهذا التحديد يجعلنا نقر منذ البدء بالمسألتين التاليتين:

– نسبية هذه العملية ، واقتران تشييدها بالذات القارئة أو المؤولة أو المدركة للموضوع الجمالي .

– تأسيسها على مبدإ التطور الهراقليطسي – نسبة إلى هيراقليطس – الذي تنتج عنه تاريخية التجربة وتغيرها .

إن هذا المبدأ هو الذي جعل تصور شميت حول عملية الفهم يكتسي أبعاداً تجريبية تسير في اتجاهين أساسيين :

- اتجاه التجربة الإدراكية للملاحظ التي تتوقف على ثوابت تجريبية وتاريخية " كالقيود البيولوجية والنفسية والاجتماعية والثقافية " التي تتفاعل كلها في إنتاج عملية الفهم .

- اتجاه التواصل الذي يخضع بدوره لتفاعلات تجريبية ، يتم بموجبها تحقيق الانسجام أو سوء الفهم بين طرفي العملية .

وبناء على هذا المنظور الذي يقوم على فاعلية الإدراك والتواصل ، يقدم شميت تحديده للنص في قوله : " إن النصوص بالنسبة للنسق الإدراكي لا تتضمن المعنى على أساس الخصائص السيميائية للعناصر النصية ،بل إن النسق الذي أصابته عملية الإدراك هو الذي ينسب المعنى إلى النص ... إن النصوص يجب أن تأخذ باعتبارها مناسبات لمواصلات سيرورات الإدراك والتواصل " (١٦١/١٦٣).

ولئن كانت مسألة الفهم عند شميت تتوقف على البعد التجريبي الذي تستمده من اقتران الفاعلية الإدراكية والتواصلية بتفاعلات مجموعة من العوامل ؛ فإن مسألة الترجمة تتوقف بدورها على هذا التوجه الذي يراعي هذه العوامل إنطلاقاً من الزوايا الثلاث الآتية :

١ - النظر إلى الترجمة في بعدها الاجتماعي الذي يستند على الأنشطة التواصلية في الأنساق الاجتماعية .

٢ – مبدأ الملاءمة للثقافة الهدف ، حيث تجب ملاءمة التفاعلات الثقافية بين النسق الثقافي المصدر من جهة ، والنسق الثقافي الهدف من جهة ثانية .

٣ – إقران عملية الفهم بالنص الهدف ، وهو عمل موجَّه بالإطار السوسيوثقافي المتحكم في العملية الإدراكية .

بعد هذا العرض لمجمل الأبحاث التي يتضمنها الكتاب ، يظهر أن عملية الترجمة عملية جد معقدة ، وتزداد تعقيداً في الوقت الراهن حيث تطرح أكثر من سؤال ، ولعل ذلك ما حدا بالباحث بناصر البعزاتي في مقاله " الترجمة بين النص والمرجع " إلى القول بأن " الوعي بالمشاكل النظرية والعملية للترجمة قديمٌ ولا شك، لكن الفكر المعاصر قد بيَّن تشعباتها المعقدة ونتائجها البعيدة المدى " (٢٩).

وتأتي أهمية الكتاب من هذه الأسئلة المعقدة التي يثيرها ، ومن السبل والمسارب التي يفتحها أمام الباحث في المجال الترجمي وفي مجال الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة . ويمكن أن نتوقف بصدد مواده عند الملاحظات والاستنتاجات التالية :

* نظراً لما يثيره السياق الثقافي والحضاري الراهن من أسئلة وتفاعلات لغوية وتاريخية وابستملوجية ، أصبح الخطاب حول الترجمة مرتبطاً بمجموعة من التصورات والمفاهيم الفلسفية كالإدراك والفهم ، والتأويل والتقي ، والتواصل ، وذلك قصد فهم الآخر ، ومحاولة ضبط وتقنين درجة هذه التفاعلات التي تحدث إثر عملية انتقال العمل المترجم من نسق لغوي وثقافي إلى آخر .

* تكتسي عملية الترجمة أهمية خاصة بالنسبة للحقل الأدبي

والنقدي العربي . وقد أثيرت هذه المسالة في إطار الخطاب النقدي العربي القديم إثر التقاء الفكر العربي الإسلامي بالمنظومة الفكرية والفلسفية والجمالية اليونانية كما أثيرت في إطار النقد الأدبي العربي الحديث بصورة أكثر حدة . ويمكن أن نتوقف عند الجانبين في ما يلي:

١ – إن المفاهيم التي أثيرت في مرحلة معينة من مراحل تطور المجتمع العربي الإسلامي كالشرح والتلخيص ، كانت نتيجة مباشرة لعملية الترجمة من الفكر الإسلامي التي شجعها المأمون في عهده ، والتي ساعدت الفلاسفة المسلمين فيها الإطلاع على الأنساق الفلسفية والجمالية اليونانية من منطق وشعر وخطابة ، ومن ثم محاولة نقلهم لبعض مفاهيمها وكتبها إلى العربية لتلبية حاجات علمية. فكان أن كتبوا شروحاً وتفسيرات وتلخيصات لكتب أرسطو " فن الشعر " بوجه خاص . وقد جاءت كتاباتهم ترتهن بأسئلة أفق المرحلة التاريخية التي يحاولون إيجاد حلول لها ولتفاعلاتها السياسية والتاريخية التي كانت تندرج ضمن مسألة علم الكلام ، أو الإشكالية الكبرى للتوفيق بين العقل والنقل أو الفلسفة والدين .

٢ – تساهم عملية الترجمة بشكلٍ بارز في تشكيل أسئلة المشهد النقدي العربي بوجه عام . فهي التي تمده بمجموعة من المفاهيم التي تشكل وعيه الإجرائي ، كما تساهم في تشييد معرفة نقدية جديدة بالأنساق الأدبية والفكرية العربية . إلا أن عملية نقل المفاهيم هاته تظلّ مع ذلك سبيلاً محفوفاً بالمخاطر والمزالق . فهي إذ تطرح مسألة التسميات المختلفة لمفهوم واحد – استقبال ، تقبل ، تلقي ، مثلا – ، فإن المعرفة التي تتشكل عبر هذه المفاهيم قد تبقى

مشوشة لدى القارىء العربي ، ما لَمْ يُمسك مشغِّلها – باحثاً أو مترجماً – بأبعاد اشتغالها ، ويدرك خصوصية سياقها الثقافي والفلسفي كي يتمكن بالتالي من عملية ضبط إنتاج هذه المعرفة بشكل دقيق وسليم ، خاصة أن مفاهيم كتلك التي شيدتها نظرية التلقي تتميز بأبعادها الفلسفية والابستملوجية المختلفة والعميقة .

* إن الموقع التوسطي للمترجم يجعل منه مدار تفاعلات أفقين: الأول ، أفق النص في اللغة الأصل ، والثاني ، أفق النص في اللغة الهدف . ففيه يتم عبور الأنساق والقرائن من الأفق الأول إلى الثاني . وهذا ما يجعل منه متلقياً وباثاً في آن واحد . ولعل هذا يفترض فيه أن يكون ذا دراية ومعرفة واسعة بخصوصية هذه الأنساق، وقرائنها الجمالية والرمزية وكيفية اشتغالها داخل النسقين اللغويين . والأسئلة التي تطرحها ترجمة نص بعيد عنا ثقافياً ولغوياً وتاريخياً ، قد تكون بلاريب ، أكثر امحاناً وتعقيدا من التي يطرحها نصٌ ضمن أفق قريب .

* أمام ضرورة الوعي بهذه الاعتبارات وإدراك أهميتها ، وضرورة استحضارها أثناء اشتغال العملية الترجمية ، فإنه لا ينبغي أن نتجاهل الشروط المشكلة للتجربة الإدراكية لهذا المترجم التي تشترط بأسئلة أفق تاريخي وبحاجات وأهداف معينة ، قد تكون ثقافية أو جمالية أو اجتماعية . ولعل هذا ما حدا بشميت إلى طرح مسألة الترجمة والفهم في بعدها التجريبي الذي يتوقف على التفاعل الاجتماعي والتاريخي والثقافي الذي يبدو بلا شك أنه سيفعل فعله في هذا الاتجاه . ونشير أن مبدأ ملاءمة التفاعلات الثقافية الذي يتحدث عنه شميت أمرٌ صعب المنال. فعملية عبور الأنساق الفكرية بما يتفاعل فيها من تاريخ ، ودين، وعلم الجمال ... من أفق لغةٍ ما إلى أفق لغة

أخرى ليست بالأمر الهين خاصة عندما يتعلق الأمر بالنصوص التخييلية كالشعر .

* أهمية النظريات التي تستند على وعي تأويلي يتأسس على الفهم والتأويل والتطبيق والتي ينبغي عليها أن تتحلى بالحيطة والحذر، ونوع من التبصر خاصة إذا تعلق الأمر بترجمة النصوص الأدبية والشعرية بوجه خاص ، التي قد ترمي بالمترجم / القارىء في فضاء من الإيحاء وعدم التحديد . إن فن التأويل الذي يُقر بمبدإ الحوار بين الأنا والآخر الذي يتحكم فيه منطق تفاعلي قوامه السؤال / الجواب ، المعضلة، والحل ، يؤسس مساراً تفاعلياً يفترض قارئاً ، أو بالأحرى ، مترجماً متمرساً يصدر عن وعي شاملٍ بمجموعة من الخصائص الشكلية والجمالية والتاريخية .. التي قد تمسُّها عملية الترجمة إثر انتقال نصٍّ من نسق لغوي إلى آخر . غير أن هذا الوعي رغم شموليته وسعته يظل نسبياً مادامت عملية الترجمة ، وكذلك التحيين " Actualisation " أو التحقُّق " Concretisation " مشروطة بالذاتية بالضرورة . إن هذه الذات القارئة أو المؤولة ، أو المترجمة على حد سواء غالباً ما تكون محمولة وموجهة بمجموعةٍ من الانتظارات والمراجع المتحكمة في أنساق أفقها ، والمشكلة لشروط تجربتها الإدراكية التي تؤثر من هذا الجانب أو ذاك في عملية التقاء هذه الذات بالمتن الأدبي أو الموضوع الجمالي الذي تشتغل عليه ، والذي تشكل سمة اللاتحديد إحدى خصائصه الجوهرية .

* ومن هنا تأتي أهمية التصور الذي قدمه د. محمد مفتاح في رؤية منهجية تستند على المنطق والسيميائيات ونظرية استجابة

القـارىء . وهـو تصـور يـروم الإمسـاك بهـذه الدرجـات الإيحائيـة والتواصلية في مجال ترجمة " الشعر المجسم " الـذي يتسم بمجموعـة من القرائن التي تميزه عن بقية الشعر . إنها درجات تتحـدد فـي مـدى إيقونية الصورة أو النص وتدرجها ؛ وفـي مـدى قـدرة المترجم علـى النفاذ إلى ذروة عمق النص . ولا ريـب أن محاولـة القبـض علـى هـذا التدرج في مجـال الترجمـة الأدبيـة تواجهـه صعوبـات خاصـة إذا تعلـق الأمـر بمتـون أكثر تجريداً كالشـعر المجسم الـذي تلتحـم فيـه اللغـة بالتشكيل .

وقد وجد د . مفتاح في الأيقون أداة بإمكانها أن تلم شتات هذه القضايا ، وتُقدِّم بالتالي إجابات وحلول لترجمة هذا الشعر بعد استحالة ذلك مع المنظور اللساني الذي قدم اقتراحات غير وافيـة فـي المجـال . إنه مفهوم قمين بتقنين درجات التواصل انطلاقـاً من وظيفتـه الكشـفية ودرجة المحاكاة .

• الترجمة والتأويل ، منشورات كلية الآداب ، الرباط ، ١٩٩٥ . (تحيل الأرقام بين قوسين على صفحات الكتاب) .

(١) نـترجم " Heremeneutique " بـ " فـن التـأويل " لتميـيزه عـن " التـأويل " بمعنـى " Interpretation" .



جماليات التقديم والتأخير في الدرس البلاغي

أحمد محمد ويس

يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغيّ مكاناً مرموقاً يرتدُّ في أصله إلى أهميةِ ما يقوم في الكلام الأدبيّ من علاقات هي ، في الحق ، صلبُ ما في الأدب من أدبية . ومن البديهيّ أنّ التقديم لا يظهر إلا من خلال التركيب ، بل لعله أظهر ما يقوم به المبدع من تركيب . ومن البديهيّ أيضاً أن مبحث التقديم والتأخير يتعلق أساساً بطبيعة اللغة التي يتمّ فيها، إذ ليست إمكانات اللغات في ذلك على حدٍّ سواء . ومن المعروف أن حرية التصرّف في اللغات المعربة أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة[١] . وعلى ذلك فإن إمكانات التصرف في العربية – ولاسيما في مجال التقديم والتأخير – كبيرة جداً ، إذ إنها لغة معرّبة .

بيد أن تلك الحرية في التصرف ليست على إطلاقها ، بل إن هناك ما يحدّها . وآية ذلك ما نراه عند أهل العربية من تقسيمهم لرتبة الكلمة إلى قسمين : " رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من الجملة على جزء آخر ، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب النحويّ في موقعه من حيث التقديم والتأخير "[٢] .

ومن المعروف أن النحويين عُنوا بكلا النوعين ، في حين انصب اهتمام البلاغيين على الرتبة غير المحفوظة ؛ " لأنها هي التي تعطي المتكلم أو الكاتب أو الشاعر حرية في التعبير "[٣] . غير أن المبدع ربما لا يروقه هذا التحديد بعض الأحيان ، فلا يكتفي بالوقوف عند حدود

الرتب غير المحفوظة بل يتعداها إلى التصرف فيما يقال إنه رتب محفوظة ، ويتأكد هذا عند الشاعر ذي الفردية المتميزة ، فتراه لا يبالي بهذه الرتب غير المحفوظة إذا ما رأى أن التصرف فيه مؤدٍّ له غاية فنية لا تكون إلا به ، وعلى ذلك فلم يكن الشاعر ليبالي حين عطف على متأخر[٤]، فقال :

ألا يا نخلةً من ذات عِرْقٍ عليكِ ورحمةُ اللهِ السلامُ[٥]

ويخيل إلينا مِن تأمل هذا البيت أن تركيب الشطر الثاني فيه على هذا النحو غطّى ما يمكن أن يكون في العبارة من ألفة واعتياد ربما أدّيا إلى شيء من الابتذال الذي لا يخوّلها أن تكون في بيت شعريّ ، لا بل إن هذا التركيب الجديد أحدث للمتلقي مفاجأة تدهشه وتقع من قلبه موقعاً لطيفاً ، فإن التفتنا إلى السياق الذي ورد فيه هذا البيت فقد نجد أن للانزياح في شطره الثاني تعلقاً وارتباطاً بما في الشطر الأول من انزياح، وذلك بأن نداءه النخلةَ – وهي مما لا يعقل – بدلاً من تسميته المرأة إنما هو انزياح ظاهر ، فكأن هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياحٍ آخر ، وهو ما كان منه في الشطر الثاني . وما لنا لا نقول إن الشاعر إذ يعمِّي على قومه بالنخلة عن ذكر المحبوبة أراد أن يشاكل بين هذه التعمية وبين طريقته في السلام أيضاً ؟

على أن مجال اختراق الرتب غير المحفوظة يبقى قليلاً ، بل حتى نادراً ، لذلك يكون الانزياح هنا – إن حصل – بالغ الظهور والإدهاش ، ولعله أن يكون مستنكراً من الكثرة الكاثرة ، ولكنه لابد واجدٌ قلّةً تحاول تذوّقه والبحثَ عمّا وراءه من غايات ودلالات .

ولكننا على الرغم من ذلك لا نكاد نرى فارقاً كبيراً بين كل من

التقديم داخل الرتبة المحفوظة والرتبة غير المحفوظة إلا في مقدار الانزياح . وإذا كان الأول قليلاً أو نادراً فإن الثاني هو الشائع والكثير في الإبداع الأدبيّ ، ويكاد لا يخلو منه نصّ أدبيّ ، ولذلك فقد حظي من اللغويين والبلاغيين والنقاد بالعناية والاهتمام .

ولعل بذور ذلك الاهتمام ظهرت أول ما ظهرت عند صاحب " الكتاب "، فقد حاول تلمّس السر من وراء التقديم عند العرب ، فقال : " كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمُّ لهم وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعاً يُهِمّانهم ويَعنِيانهم "(٦). وعلى ذلك فإذا كان من شأن المفعول أن يتأخر عن الفاعل فإنه قد يتقدم ، وتكون الغاية من ذلك مزيداً من العناية والاهتمام ؛ يقول : " وإن قدمت الاسم فهو عربيّ جيد كما كان ذلك عربياً جيداً ، وذلك قولك : زيداً ضربت . والاهتمام والعناية هنا في التقديم والتأخير سواء ، مثله في ضرب زيد عمراً وضرب عمراً زيد "(٧).

غير أننا نراه يُدرج ما يمكن أن يكون " الاعتراض " تحت باب التقديم ، وذلك في حديثه عن ظن وما شابهها من أفعال تعمل وتلغى ، يقول : " فإن ألغيت قلت : عبدالله أظنّ ذاهب ، وهذا إخال أخوك ، وفيها أُرى أبوك . وكلّما أردت الإلغاء فالتأخيرُ أقوى . وكلٌّ عربي جيد . قال اللعين يهجو العجّاج :

أبِالأراجيز يا ابن اللؤم توعدني وفي الأراجيز خلت اللؤمُ والخورُ

... وإنما كان التأخير أقوى لأنه إنما يجيء بالشك بعدما يمضي كلامه على اليقين أو بعدما يبتدىء وهو يريد اليقين ثم يدركه الشك "(٨). وعلى الرغم من أن هذا الاعتراض يمكن أن يكون في باب الانزياح التركيبيّ لا نرى له في باب التقديم نصيباً . ويبدو أن ما دفع

سيبويه إلى اعتباره كذلك تصوّره لوجود أصل ذهنيّ يكون فيه الفعل أولاً، ثم يأتي بعده الفاعل والمفاعيل ، ولكنّ من شأن هذا التصوّر أن يُغفل نوعاً آخر من الجمل في العربية ، وهي الجملة الاسمية على نحو ما ورد في شاهد سيبويه .

وقد لا يبدو أنْ لا خلاف حول ما يقوم به التقديم والتأخير من إثراء لأدبية الأدب ، ولكنّ هناك من القدامى مَن أوهى من قيمته ، فقال ابن المدبر مثلاً : إنه لا يجوز في الرسائل ، ويجوز في الشعر ، لأن الشعر موضع اضطرار فاغتفروه فيه(٩). وهي رؤية تتكرر كثيراً فيما بعد(١٠).

وثمة في مقابل ذلك من أحسّ على نحو مّا بما في التقديم والتأخير من انزياح ؛ فأدخله في باب المجاز ، وعلى ذلك أبو عبيدة(١١) وابن فارس الذي نراه يقرن بين كلٍّ من الاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير في سياق واحد هو تعريفه للحقيقة بأنها " الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل ولا تقديم فيه ولا تأخير "(١٢). ومن هذا القبيل أيضاً ما صنعه ابن قتيبة ، إذ أدخل التقديم ضمن باب " القلب " الذي يشتمل على كثير من أمثلة المجاز(١٣).

أما ابن طباطبا فيبدو أنه يرى في التقديم والتأخير غثاثة يجب الاحتراز من مثلها . وهكذا فقد كان الأعشى في رأيه بدل أن يقول :

أفي الطوف خفت عليّ الردى وكم من رد أهله لم يرِم

كان عليه أن يقول : " لم يرم أهله "(١٤)، ولكنّ الفارق الدلاليّ كبير جداً بين تقدير ابن طباطبا وبين ما يراه الشاعر ؛ فالشاعر يريد

التأكيد لابنته – وقد خافت عليه الهلاك من كثرة الأسفار – أن الموت لم يمتنع عنه وإن تحصن في داره وبين خلانه . وليس أحد أحرصَ على المرء من أهل وخلان ، ولكنّ الموت كثيراً ما ينتزع المرء من بينهم من دون أن يملكوا له دفعاً . كذلك يريد الشاعر ليُطَمئن ابنته أنْ لا خوفَ على أبيها من الأسفار مهما تبعد أو تطول ، مثلما لا أمانَ له من الموت حتى وإن يكن بين أهله وأولاده . وهي دلالات لا ندري هل ممكناً أن تُفْهَم من البيت لو أن الشاعر قال ما قاله على نحو ما أراد ابن طباطبا؟!

ثم يعرِض لبيت الراعي :

فلما أتهـا حبتر بسلاحه مضى غير مبهور و منصله انتضى

فيقول : " يريد : وانتضى منصله(١٥). لكنّ تقديم المفعول أفاد هنا أيضاً ما لا يفيده تقدير ابن طباطبا ، فهو إضافة إلى أنه أخرج البيت من نثرية محقَّقة كانت تكون لو لم يُقدِّم فيه تأكيد على أنه إنما يحمل السلاح الذي يدور عليه سياق البيت . وهو تقديم أضفى على البيت نبرة قوية تلائم السياق .

وعلى الرغم من أن ابن طباطا يورد شواهد شعرية يبدو التعقيد فيها واضحاً فإنه يُجمِل معها شواهد يبدو لنا التقديمُ فيها ذا غاية معنوية كالبيتين السالفين وكقول الآخر :

هما أخوا في الحرب من لا أخا له إذا خاف يوما نبوة ودعاهما

وكعادة ابن طباطبا في تصحيح ما يراه غثاثة نراه يقدّر البيت على أنه " هما أخوا من لا أخا له في الحرب "(١٦). وهو تقدير لا يؤدّي، فيما نزعم ، ما يؤدّيه التقديم من تأكيد على أهمية إبراز الحال التي فيها

الأخوة . وهي هنا حال الحرب التي فيها - لا في وقت السلم - يتكشّف صدقُ ما بين الناس من صلات ووشائج . والحق أن الأخوة إذ تَصْدُق وقت الشدة والحرب فهي جديرة أن تكون كذلك وقت السلم والرخاء .

ثم نصل إلى ابن جني فنراه يُدخل بحث " التقديم والتأخير " ضمن ما سمّاه " شجاعة العربية "(١٧). وعلى الرغم من أنها لفتة مهمة منه فإن الطابع الذي وسم دراسته للتقديم في " الخصائص " طابع نحويّ صِرف لم يلتفت فيه إلى شيء من جمالياته وغاياته . فهو مثلاً لا يرى ما رآه سيبويه في شأن تقديم المفعول به من أنه للعناية والاهتمام ، فليس لتقديم المفعول علة بلاغية معينة ، " ذلك أن المفعول قد شاع واطرد من مذاهبهم كثرةُ تقدّمه على الفاعل حتى دعا ذلك أبا علي إلى أن قال " إن تقدم المفعول على الفاعل قسم برأسه ، كما أن تقديم الفاعل قسم أيضاً قائم برأسه وإن كان تقديم الفاعل أكثر ... [فصار] تقديم المفعول لمّا استمر وكثر كأنه هو الأصل وتأخير الفاعل كأنه أيضاً هو الأصل(١٨).

ونخلص من هذا الكلام إلى أن هذا المفعول هو بمنزلة الفاعل من حيث شيوع تقديمه ، ولذلك فليس ينبغي أن يكون في تقديمه ميزة ما مثلما أنْ لا ميزة في تأخيره عنه . لكننا من جهة أخرى يمكن أن نستخلص من كلام ابن جني شيئا ً آخر ربما كان له أن يعاضد فكرة قال بها شكلوفسكي _١٨٩٣ - ١٩٨٤) ومؤداها أن الشيء إذا كثر تردّده فَقَدَ ميزته وقلَّ الشعور بتأثيره أو قلّ تأثيره(١٩)، فابن جني يعتمد في ردّه على من قال أن تقديم المفعول هو للعناية والاهتمام ؛ يعتمد على القول بأن هذا كثير ، ومن شأن الكثرة أن تسلب الشيء ميزته وخصوصيته . ولعل ابن جني لو لم يجد تقديم المفعول على هذا النحو

من الكثرة لكان أقرَّ بأن وراءه غاية ما ، لكنه لما وجده شائعاً في كلام العرب لم يجد له ميزة ولا فضْل معنى .

غير أن هذا الاستنتاج من قِبَلنا لا يعني موافقة ابن جني على ما ارتآه من شيوع تقديم المفعول على الفاعل وأن ذلك يجعله في حد سواء مع تقديم الفاعل . فالحق أنّ تقديم المفعول لابد له من أن يحمل انحرافا ما عن سمت الجملة العربية التي وقر في الذهن العربيّ أن الأصل فيها أن يكون الفاعل مقدَّما على المفعول ، والمبتدأ مقدَّماً على الخبر .

على أن ابن جني طوّر رأيه في أمر التقديم والتأخير حين ألف كتابه " المحتسب "، وقد يستغرب المرء أن يجد اهتمامه هنا منصباً أكثر شيء على بلاغة تقديم المفعول بعد أنْ لم يجد لهذا التقديم " في الخصائص " ميزة تذكر . ولنا أن نعتبر رأيه هنا الرأي الراجح ، لأنه كان المتأخر زمنياً . وهو رأي ربما أفاد منه اللاحقون كثيراً بما لم يكن لهم عليه مزيد ، وذلك على ما سيتضح وشيكاً .

ينطلق ابن جني في بحثه هنا من مسلّمة نحوية ، وهي أن المفعول فضله تلي الفاعل ، فهو إذاً أقلّ قيمة وشأناً ، ولكنه حين يقدَّم يغدو محور اهتمامٍ مقدَّمٍ على الاهتمام بالفاعل كقولهم ضرب عمراً زيد ، ثم تأتي مرتبة ثانية من الاهتمام ، وذلك حين يقدم المفعول على الفاعل والفعل معاً كقولهم عمراً ضرب زيد ، ثم تأتي مرتبة ثالثة يتقدم المفعول على الفعل والفاعل مرفوعا ، ويصبح عمدة بعد أن كان فضلة فيقال : عمرو ضربه زيد ، ثم تأتي مرتبة أخرى حذفوا فيه الضمير ونووه فقالوا عمرو ضرب زيد ، ثم إنهم حذفوا الفاعل وأقاموا المفعول مقامه فقالوا ضُرِب عمرو . وليس ذلك بالضرورة جهلاً منهم بالفاعل ، بل هو لمزيد العناية بمن وقع الفعل عليه . ولا بأس بعد هذا أن ننقل كلام ابن جني

بنصه في هذا الشأن ، فهو يقول : " ينبغي أن يُعلم ما أذكره هنا ، وذلك أن أصل وضع المفعول أن يكون فضلة ، وبعد الفاعل ، كضرب زيد عمراً ، فإن عناهم ذكر المفعول قدموه على الفاعل ، فقالوا : ضرب عمراً زيد فإن ازدادت عنايتهم به قدموه على الفعل الناصبة ، فقالوا : عمراً ضرب زيد . فإن تظاهرت العناية به ، عقدوه على أنه رب الجملة، وتجاوزوا به حد كونه فضلة ، فقالوا : عمرو ضربه زيد ، فجاؤوا به مجيئاً ينافي كونه فضلة ، ثم زادوه على هذه الرتبة فقالوا : عمرو ضَرَب زيد فحذفوا ضميره ونووه ، ولم ينصبوه على ظاهر أمره ، رغبة به عن صورة الفضلة ، وتحامياً لنصبه الدالِّ على كون غيره صاحب الجملة ، ثم إنهم لم يرضوا له بهذه المنزلة حتى صاغوا الفعل له وبنوه على أنه مخصوص به ، وألغَوا ذكر الفاعل مظهراً أو مضمراً ، فقالوا : ضُرب عمرو ، فاطّرح ذكر الفاعل البتة ، نعم وأسندوا بعض الأفعال إلى المفعول دون الفاعل البتة ، هو قولهم : أولعت بالشيء ولا يقولون : أولعني به كذا ..... وهكذا كله يدل على شدة عنايتهم بالفضلة لأنها تجلو الجملة وتجعلها تابعة في المعنى لها "(٢٠).

ومن الواضح أنْ لا خلاف في المنطلق بين كل من ابن جني وسيبويه في أمر التقديم ، غير أن عند ابن جني عمقاً في التحليل لم نجده لدى صاحب الكتاب .

فإذا وصلنا إلى الإمام عبدالقاهر ألفيناه يزري على النحاة في نظرتهم إلى التقديم والتأخير من حيث إنهم قصروا أمره على العناية فحسب ، فهو يقول : " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال : "إنه قُدِّم للعناية ، ولأنّ ذكره أهم " من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم ؟. ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر " التقديم والتأخير "

في نفوسهم ، وهوّنوا الخطب فيه ، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبّعه والنظر فيه ضرباً من التكلف . ولم تر ظناً أزرى على صاحبه من هذا "[٢١].

لم يشأ عبدالقاهر أن يقف بمبحث التقديم والتأخير عند حدّ اختلاف الدلالات وحسب ، بل إنه ليتجه إلى أن يكون وراء كثير من الروعة والجمال اللذين يصيبهما البيت أو القطعة من الشعر . والشواهد على ذلك كثيرة جداً ؛ فهذا قول ابن المعتز :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنصاره بوجوه كالدنانير

فيه – كما يرى عبدالقاهر – استعارة ، وفيه تركيب نحويّ ، ولكن " الاستعارة على لطفها وغرابتها إنما تمّ لها الحسن ، وانتهى إلى حيث انتهى ، بما توخّى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد مَلحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها "[٢٢]. ويبدو أن عبدالقاهر أحسّ أن كلامه هذا عامّ ويحتاج إلى اختبار يُثبت صحته ، ومن ثم رأيناه يقول : " وإن شككت فاعمد إلى الجارّين والظرف ، فأزل كلاًّ منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، فقل : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ؟ "[٢٣].

ومن الواضح أن تفكيك البيت وإعادة تركيبه على هذا النحو حوّلاه مما هو فيه من شعرية إلى نثرية ظاهرة ، وأفقداه ما كان فيه من ظلال شعرية وجمالية .

وقد وقف عبدالقاهر الموقف نفسه أمام شعرية التقديم والتأخير الذي في قول الشاعر :

فلو إذ نبا دهر وأُنكر صاحب — وسُلِّط أعداء وغاب نصير
تكون عن الأهواز داري بنجوة — ولكنْ مقادير جرت وأمور
وإني لأرجو بعد هذا محمدا — لأفضل ما يُرجى أخ ووزير

يقول : " فإنك ترى من الرونق والطلاوة ، ومن الحسن والحلاوة ، ثم تفتقد السببَ في ذلك فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو " إذ نبا " على عامله الذي هو " تكون "، وأن لم يقل : " فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر "، ثم أن قال " تكون " ولم يقل " كان "، ثم أن نكر الدهر ولم يقل : " فلو إذ نبا الدهر "، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد ، ثم أن قال : " وأنكر صاحب " ولم يقل وأنكرت صاحبا "[٢٤]. وهكذا نرى أن التقديم والتأخير أسهم مع غيره في شعرية الأبيات ، ولكنّ عبدالقاهر في تعليقه هذا والذي سبقه وقف عند حدود الوصف والإشارة من دون أن يتعمّق ما وراء الظاهرة من مرام وغايات . وعندي أن السرّ من وراء تقديم الظرف " إذ " وما أضيف إليه من جمل هو جعلُ المتلقي في لهفة لسماع ما يريد الشاعر أن يتحسّر عليه عَبْر الأداة " لو " التي تفيد التمني ههنا. والحق أن من شأن الجمل الأربعِ المضافة إلى " إذ " أن تجعل ما سيقوله الشاعر أوقعَ في نفس المتلقي وأشدَّ تأثيراً مما لو أنه قال ما قاله من غير تقديم فكأن الشاعر يريد بتقديمه هذا أن يسوّغ تحسره على نفسه من دهر قد ظلمه ، حتى إذا انتهى إلى البيت الثالث لم يجد حرجاً في أن يطلب النجدة والإغاثة من هذا الممدوح .

وربما لا يجد المرء في البلاغيين بعد عبدالقاهر مَن تكلم في التقديم والتأخير وجاء فيه بطريف من القول ، ذلك بأن معظم ما جاء به البلاغيون بعدئذ هو مما يدور في فلك القديم أو هو تكرار له في الغالب .

لكنه قد يستوقفنا من بين أولئك البلاغيين واحد كان لـه تميز واجتهاد ، ونعني بـه الزمخشري الذي نقف لديه على بعض تحليلات لجماليات التقديم والتأخير وبلاغته . وهو يتفق مع عبدالقاهر من حيث إنه ربط مبحث التقديم بالنحو ؛ فالعلاقات النحوية كثيراً ما تؤثر في طبيعة التقديم والتأخير وفي طبيعة ما يَنتج عنهما من إيحاءات ودلالات جديدة .

وقف الزمخشري عند التركيب الذي في قوله تعالى : " وجعلوا لله شركاء الجن "(٢٥) فقال : " إن جعلت " لله شركاء " مفعولي " جعلوا " نصبتَ " الجن " بدلاً من " شركاء "، وإن جعلت غير ذلك ، كان " شركاء الجن " مفعولين قدِّم ثانيهما على الأول ، فإن قلت : فما فائدة التقديم ؟ قلت : فائدته استعظام أن يتخذ اسم الجلالة شريكا من كان ملكاً أو جنيّاً أو إنسياً أو غير ذلك ، ولذلك قدم اسم الله على الشركاء "(٢٦). وعلى الرغم مما في هذا التحليل من عمق فإننا لا ندري إن كان هو للزمخشريّ أصالة أم أنه مستفاد من غيره ؛ لأننا نجده برمته عند سلفه عبدالقاهر الجرجاني(٢٧).

ومهما يكن من أمر فإنّ للزمخشري كثيراً من التحليلات في شأن التقديم والتأخير حاول فيه تجلية الدلالات التي وراءه ؛ فمن ذلك وقوفه عند تقديم الخبر في قوله تعالى : " وظنوا أنهم مانعتهم حصونهم "(٢٨) ، إذ يقول : " فإن قلت : أيُّ فرق بين (وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم) وبين النظم الذي جاءت عليه ؟ قلت : في تقديم الخبر على المبتدأ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها ومنعها إياهم ، وفي تصيير ضميرهم اسماً لأنّ وإسناد الجملة إليه دليل على اعتقادهم في أنفسهم أنهم في عزة ومنعة لا يبالي معها بأحد يتعرض لهم أو يطمع في معازتهم ، وليس ذلك في قولك وظنوا أن حصونهم تمنعهم "(٢٩).

وليس بنا حاجة إلى مزيد من التدليل على ما لقيه مبحث التقديم والتأخير من اهتمام ، لكن من الممكن القول ختاماً لما مضى : إن فن التقديم والتأخير كان ولن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب وحيويته ، فهو في الحق طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب ، وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير .

الهوامش

(١) انظر : فندريس : اللغة ، تر : عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٥٠ ، ص ١١٢ .

(٢) جطل ، مصطفى : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، مطبعة جامعة حلب ١٩٧٩ - ١٩٨٠ ج٢ ص ٤٩٨ .

وقد حصر النحاة الأجزاء التي لا يجوز تقدُّمها بالآتي :

١ - الصلة على الموصول .

٢ - المضمر على الظاهر في اللفظ والمعنى إلا ما جاء على شريطة التفسير .

٣ - الصفة وما اتصل بها على الموصوف وجميع توابع الاسم حكمها حكم الصفة .

٤ - المضاف إليه وما اتصل به على المضاف .

٥ - ما عمل فيه حرف أو اتصل به حرف زائد لا يقدم على الحرف ، وما شبّه من هذه الحروف بالفعل فنصب ورفع فلا يقدم مرفوعه على منصوبه .

٦ - الفاعل لا يقدم على الفعل .

٧ - الأفعال التي لا تتصرف لا يقدم عليها ما بعدها .

٨ - الصفات المشبهة بأسماء الفاعلين والصفات التي لا تشبه أسماء الفاعلين لا يقدم عليها ما عملت فيه .

٩ - الحروف التي لها صدر الكلام لا يقدم ما بعدها على ما قبلها .

١٠ - ما عمل فيه معنى الفعل فلا يقدم المنصوب عليه .

١١ - لا يقدم التمييز وما بعد " إلا ".

١٢ - حروف الاستثناء لا تعمل فيما قبلها .

١٣ - ولا يفرق بين الفعل العامل والمعمول فيه بشيء لم يعمل فيه العامل إلا الاعتراضات . انظر: ابن السراج : الأصول في النحو ، تح : عبدالحسين الفتلي ، ط١ مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٥ ، ٢٢٢/٢ - ٢٢٣ والسيوطي : الأشباه والنظائر ، تح : عبدالإله نبهان ورفاقه ، ط مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٨٦ - ١٩٨٧ ، ٢٠٩/١ - ٢١٠ .

(٣) جطل ، مصطفى : نظام الجملة ٤٩٨/٢.

(٤) لا يجيز البصريون تقديم المعطوف على المعطوف عليه إذا كان مرفوعاً بغير الفاعلية أو مجروراً ، في شعر ولا غيره . وأجاز الكوفيون والأخفش تقديم المرفوع في الشعر ، وأنشدوا البيت على جوازه . انظر : الآلوسي ، محمود شكري : الضرائر وما يسوّغ للشاعر دون الناثر ، ط١ المكتبة السلفية بمصر ١٣٤١هـ ، ص ١١٤ .

(٥) ذكره ابن جني في الخصائص ، تح : محمد علي النجار ، دار الهدى ، بيروت د.ت ٣٨٦/٢ وابن هشام في : مغني اللبيب ، تح : مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، ط دار الفكر ، ص ٤٦٧ .

(٦) الكتاب ، تح ، عبدالسلام هارون ، ط دار القلم بالقاهرة ١٩٦٦ ، ٣٤/١ .

(٧) الكتاب ، ط هارون ٨٠/١ – ٨١ ,

(٨) الكتاب ، ط هارون ١١٩/١ – ١٢٠ .

(٩) انظر : الرسالة العذراء ، تح : زكي مبارك ، ط دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣١ ، ص ١٩ .

(١٠) انظر : السيرافي ، أبو سعيد : ضرورة الشعر : تح : رمضان عبدالتواب ، ط ١ دار النهضة العربية ببيروت ١٩٨٥ ، ص ١٧٣ ، وابن عصفور : ضرائر الشعر ، تح : السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس ١٩٨٢ ، ص ١٨٧ .

(١١) انظر : مجاز القرآن ، تح : محمد فؤاد سزكين ، ط ٢ مكتبة الخانجي ، دار الفكر بالقاهرة ١٢/١، ١٩.

(١٢) الصاحبي في فقه اللغة ، تح : مصطفى الشويمي ، مؤسسة بدران ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ١٩٧.

(١٣) انظر : تأويل مشكل القرآن ، تح : السيد أحمد صقر ، دار إحياء الكتب العربية القاهرة ١٩٥٤ ، ص ١٥٨ .

(١٤) عيار الشعر ، تح : عبدالعزيز المانع ، ط دار العلوم بالرياض ١٩٨٥ ، ص ٦٧ والبيت في ديوان الأعشى ، شرح وتعليق محمد محمد حسين ، ط ٧ مؤسسة الرسالة بيروت ١٩٨٣ ، ص ٩١ .

(١٥) عيار الشعر ، ص ٦٧ .

(١٦) عيار الشعر ، ص ٧٢ .

(١٧) الخصائص ٢/ ٣٨٢ .

(١٨) الخصائص ٢٩٥/١ – ٢٩٨ .

(١٩) انظر : إيفانكوس ، خوسيه : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، ط ١ مكتبة غريب القاهرة ١٩٩٢، ص ٤٥ – ٤٦ .

(٢٠) المحتسب في تبين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، تح : علي النجدي ناصف ورفيقيه ، ط المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة ١٣٨٦هـ ٦٥/١ .

(٢١) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، ط ٢ مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٠٨ .

(٢٢) ، (٢٣) دلائل الإعجاز ، ص ٩٩ .

(٢٤) دلائل الإعجاز ، ص ٨٦ .

(٢٥) الأنعام ١٠٠ .

(٢٦) الكشاف ، ط ٢ مطبعة الاستقامة القاهرة ١٩٥٣ ، ٤١/٢ .

(٢٧) انظر : دلائل الإعجاز ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧ .

(٢٨) الحشر ٢ .

(٢٩) الكشاف ٤/ ٣٩٨ .

* * *

مقاربة أولية لكيفية اشتغال المقدمة في الخطاب النقدي القديم

المصطفى الشاذلي

مدخل :

يقول الجاحظ : " إن لابتداء الكتاب فتنة وعجبا "[1].

إن الباحث في التراث النقدي القديم يواجهه فيض هائل من المؤلفات الجادة لعلماء كبار كانوا ولازالوا محط عناية واهتمام، والملاحظ أنه كلما تطورت مناهج وطرق البحث الأدبي. ازدادت الرغبة لإعادة النظر في بحث هذا التراث مما يسمح في كل معاودة بكشف جوانب جديدة لم يتيسر لها الظهور من قبل. ومن خلال استعراض قائمة الأعمال والإنجازات التي قاربت هذا التراث، سواء تلك التي سلكت مناهج تقليدية أو معاصرة، يتبين عمق ونفاذ نظرات ورؤى أعلامه، ومدى انفتاحه وقدرته على الإستيعاب والتفاعل. فمن دراسات سلكت سبيل السرد التاريخي لمراحل تطوره، إلى أخرى سلكت سبيلاً " موضوعاتياً " تناولت فيه القضايا والموضوعات التي أثارها هذا التراث. إلى ثالثة اختارت سبيل المصطلح إما من خلال المؤلف الواحد أو من خلال مجموع نصوص هذا التراث، إلى رابعة سعت إلى التوفيق بين هذه الاتجاهات جميعها. لكن بالرغم من أهمية وجدية هذه الأعمال، فقد ظلت بعض جوانب هذا التراث بعيدة عن التناول إذ غالباً ما اكتفت هذه الإنجازات بمتون المؤلفات النقدية، وتجاوزت مقدماتها أو جعلتها تنصهر في إطار دراسة المتن برمته. فأغفلت بذلك خطاباً متميزاً في نوعية كتابته وتشكله ووظائفه إنه: خطاب المقدمات: Discours prefaciel.

وخطاب المقدمات هذا ليس إلا جزءاً من نظام معرفي عام هو ما يمكن أن نصطلح عليه بـ " المكملات "(٢) التي يمكن مقاربتها بمصطلح Paratexte(٣) وتعني مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في ذات الوقت نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يخفره أو يحيط به، بل إنه يلعب دوراً هاماً في نوعية القراءة وتوجيهها.

والملاحظ أن الإهتمام بهذا النظام المعرفي ليس غريباً على ميدان الدراسات الأدبية ، بل إنه يشكل مبحثاً أساسياً في مجال تحقيق النصوص ، إذ المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص بدءا من اسم صاحبه وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات وما إلى ذلك . لكن الدراسات الحديثة وبفضل الإستفادة مما تحقق من نتائج هامة في مجال الدراسات اللسانية والسيميائية وتحليل الخطاب أولت المكملات عناية خاصة تجعل منها خطاباً قائماً بنفسه ، له قوانينه التي تحكمه . ولا غرابة في ذلك مادامت " المكملات " في حقيقتها تصير بمثابة نص مواز للمتن الذي تحيط به .

ومعلوم أنّ بداية الإهتمام بدراسة المكملات كلها أو جزئها قد اتخذ عدة أشكال منها :

١ - وجود بعض الملاحظات والإشارات السريعة للموضوع التي أكدت أهمية وضرورة الاهتمام به كما نجد في قول أحد كبار المنظرين " جيرار جنيت " : تعتبر " المكملات " حقلاً فعالاً للممارسة. لكنه مهمل من طرف العامة، الذين يتلقونه باستمرار دون أن يدركوه. ومهمل من قبل المختصين الذين يستخفون أهميته... أو على الأقل يعتبرونه، حسب قانونه الرئيسي، مرة مدمجاً بشكل ضيق مع المؤلف الذي يصحبه، ومرة يتناولونه باعتباره تعليقاً خارجياً ومساعداً بسيطاً. في حين أن

" المكملات " لا توجد داخل النص ولا خارجه، بل هي هذا وذاك. إنها على العتبة " Au Seuil " ومن هذا الموقع الخاص يكون من الملائم دراستها، لأن الأساسي ربما هو كونها تتشبث بموقعها(٤).

٢ ـ تشكيل حلقات دراسية أبرزها حلقة جماعة مجلة " أدب " الفرنسية(٥) وأيضاً جماعة مجلة " الشعرية "(٦).

٣ ـ تخصيص بعض الفصول من بعض المؤلفات لدراسة أصناف " المكملات " من حيث بناؤها الفني والفكري، من ذلك مثلاً مقدمة " جاك ديريدا " لكتابه " La Dissemination " المعنونة Hors - Livre(٧) ثم مقدمة " هنري ميتران " لكتابه Discours du roman(٨)، حيث عني فيها بالقوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين والعبارات / النواة. والمستوى الأيدلوجي في المقدمة ثم الوظائف.

٤ ـ تخصيص مؤلفات بكاملها لدراسة " المكملات " بكل أنواعها وأصنافها من مقدمات وإهداءات وعناوين وملاحق... وغيرها، ولا جدال أن أهم مؤلف يمثل هذا الاتجاه هو كتاب " عتبات " لجيرار جنيت(٩) الذي يعد مرجعاً أساسياً لكل باحث في هذا الموضوع.

ولم يقتصر أمر هذا اللون من الدراسة الجديدة على جانب التنظير العام فقط، بل واكبه غنى وثراء اصطلاحي يحسس بأهميته من جهة ويقرب من فهم مرجعياته. فإلى جانب المصطلح المركزي " PARATEXTE " الذي اعتمده G. GENETTE " وجماعة " Poetique " نجد مصطلحات مثل :

★ Texte d'escorte أو Structure d'escorte(١٠)

★ Frange du texte(١١)

والملاحظ أن " المقدمة " Preface قد نالت ضمن هذا المحور أهمية متميزة باعتبارها خطاباً يرقى إلى مستوى الوثيقة التي تحدد ماهية الجنس الأدبي ، الذي تقدم له وبالتالي تكشف نموذج قراءتها. ومن ثم وجب بحثها بعمق من حيث تقاربها وتقاطعها مع نصوص تشببها ، كالوثيقة والعريضة والتصريح بشكل عام والبيان بشكل خاص. فإذا كانت البيانات تدل على نصوص مختزلة منشورة. إما في صحيفة أو مجلة أو ما إلى ذلك، باسم حركة سياسية أو فلسفية أو أدبية أو فنية أو غيرها . فإنّ المقدمة من خصوصياتها أن تصحب باستمرار النصّ الذي تقدم له . دون أن يمنع ذلك من أن تتحول في كثير من الأحيان إلى بيان وذلك من خلال الطريقة التي تستثمر بها البعد المعرفي والأيدلوجي : " على المستوى الشكلي " يعتبر البيان بالنسبة للمقدمة منتهاها. وهما معاً يتوافران على الخصوصيات الثلاث : التعليمية والتربوية والسجالية... وعلى هذا الأساس فالبيان يكمل ويفتح الخصوصيات البنيوية للمقدمة "(١٢).

يبدو أننا أغرقنا في التصورات الغربية التي اهتمت بهذا الموضوع وأغفلنا التصورات العربية. والحقيقة أن التصورات العربية في هذا الإطار قليلة جداً ومحتشمة غاية الاحتشام ولا تعدو تكون سوى فقرات متناثرة هنا وهناك لا يربطها إطار نظري ما وستكون لنا عودة إليها في دراسة خاصة إن شاء الله.

كيف تشتغل المقدمة في الخطاب النقدي القديم.

سبقت الإشارة إلى أن الدراسات حول النقد القديم غالباً ما

اكتفت بمتون المؤلفات النقدية القديمة وتجاوزت مقدماتها، أو جعلتها تنصهر في إطار دراسة المتن برمته في حين أن هذه المقدمات هي مفتاح هذه المؤلفات لدرجة أننا نجد بعض المؤلفات التي صنفت في مجال النقد لم تأخذ مشروعيتها النقدية تلك إلا من مقدماتها والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام الجمحي وكتاب " الشعر والشعراء " لابن قتيبة. وسنعمد في هذا الجزء من دراستنا إلى الوقوف على الكيفية التي تشتغل بها المقدمة في الخطاب النقدي القديم من خلال العناصر الآتية :

١ ـ موقع أو فضاء المقدمة.

٢ ـ علاقة المقدمة بالمتن.

٣ ـ علاقة المقدمة بالمتلقي.

وذلك من خلال تركيزنا على بعض المؤلفات النقدية التي تنتمي إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين باعتبارهما أزهى فترات النقد العربي القديم.

١ ـ موقع المقدمة أو فضاؤها :

تقوم المقدمة على مفارقة غريبة قد لا تتسم بها غيرها من النصوص، ذلك أنها على مستوى المكان تعتبر أول مكتوب لكنها على المستوى الزمني تكون آخر ما يكتب لهذا تتأرجح الملفوظات التي تحتويها بين "ما يراد قوله " " وما قيل " أو بعبارة ثانية " ما تم إنجازه " " وما ينتظر إنجازه " يقول د. عبدالفتاح كيليطو في معرض تعليقه على

نص لعبدالقاهر الجرجاني يقدم فيه قصده من تأليف أسرار البلاغة : "عندما أقرأ النص أرى فيه مستويين : المستوى الأول يحيلني إلى ما يريد أن يقوله الجرجاني فالمؤلف يضع تصميماً لكتابه ويشير إلى المسائل التي سيدرسها بإسهاب أي يعلن عن القضايا البلاغية التي سيفصل القول فيها... المستوى الثاني يحيلني إلى ما قاله الجرجاني فعلا "(١٣). ولا شك أن هذا التأرجح بين هذين المستويين هو ما يدفع إلى اعتبار الملاحق التي تكتب في نهاية المؤلفات تحت عنوان " عود على بدء " وما شاكلها تنويعاً للمقدمة يطلق عليه في اللغة الفرنسية - Post face(١٤) وهذه بعض النصوص الشارحة :

تشعرنا مقدمة ابن سلام الجمحي لكتابه " طبقات فحول الشعراء " أنها كتبت بعد فراغه من إنجاز المتن يقول : " ذكرنا العرب وأشعارها والمشهورين المعروفين من شعرائها وفرسانها وأشرافها وأيامها إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب وكذلك فرسانها وساداتها وأيامها فاقتصرنا من ذلك على ما لا يجهله عالم ولا يستغني عن علمه ناظر في أمر العرب فبدأنا بالشعر "(١٥).

ولا يخرج ابن قتيبة عن النهج الذي رسمه سلفه ابن سلام إذ يقول في توضيح سبب تأليفه كتاب " الشعر والشعراء " : هذا كتاب ألفته في الشعر أخبرت فيه عن الشعراء وأزمانهم وأقدارهم وأحوالهم في أشعارهم وقبائلهم وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجاد من شعره وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطإ في ألفاظهم أو معانيهم وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون وأخبرت فيه عن أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار الشعر عليها ويستحسن لها إلى غير ذلك مما قدمته في هذا الجزء الأول "(١٦).

فكل هذه النصوص وسواها ينهض دليلاً على أن الكلام قيل بعد اكتمال المتن والفراغ منه لكنا في مقابل ذلك نجد مقدمات أخرى تحيلنا على أننا بصدد مشروع في المستقبل سيكون مصدره - لا محالة - متن الكتاب فنقرأ في كتاب " عيار الشعر " لابن طباطبا العلوي قوله : " وفق الله للصواب وأعانك عليه وجنبك الخطأ وباعدك منه وأدام أنس الآداب باصطفائك لها وحياة الحكمة باقتنائك إياها : فهمت - حاطك الله - ما سألت أن أصفه لك من علم الشعر والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه وتقريب ذلك على فهمك والتأتي لتيسير ما عسر منه عليك وأنا مبين ما سألت عنه وفاتح ما يستغلق عليك منه إن شاء الله(١٧).

ومن خلال اللقاءات التي كانت تجمع بين الصولي ومزاحم ابن فاتك(١٨) تبين للصولي أن " مزاحماً " يستغرب ويتعجب من افتراق الناس في شأن أبي تمام ففئة المقدمين في علم الشعر والعارفين في تمييز الكلام يوفونه حقه وفئة أخرى تعيبه وتطعن في كثير من شعره وبما أن موقف مزاحم شبيه بموقف الصولي فقد تطوع هذا الأخير لإشباع فضول مزاحم فقال : " فرأيت من سرورك بذلك وارتياحك إليه وصبابتك به ما حداني على استقصائه لك والتعجيل به عليك وإهدائه في رسالة إليك تتبعها أخباره كاملة في جميع فنونه في تفضيله وذكر من عرفه فقدمه وقرظه والإحتجاج على من جهله فأخره وعابه ومع من كان يمدحه ويراسله وينتجعه طارئاً إليه . وأذكر جميع ما قيل فيه وإن كان قصدي تبيين فضله والرد على من جهل الحق فيه "(١٩). وفي موضع آخر " وسأذكر شيئاً مما عابه عليه من لا يدري وأبينه لك - أعزك الله - هاهنا إلى أن يمر غيره في موضع من شعره إن شاء الله(٢٠).

وقريب من ذلك ما نجده في مقدمة الموازنة للآمدي : " وأنا

ابتدىء بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم ليقرب تناوله ويسهل حفظه وتقع الإحاطة به إن شاء الله[٢١].

تلتقي هذه النصوص في كونها تعبيراً عن رغبة في القول Un vouloir - dire وليست بالضرورة إنجازاً له إنها تهييء القارىء لمشروع مستقبلي. إنها بتعبير آخر تضع بين أعيننا ما لم يحن الوقت لرؤيته. وليس من قبيل المصادفة أن تلتقي هذه المقدمات الثلاث في الإحالة على المشروع / المستقبل. فجميعها كتبت استجابة لطلب من سلطة ما بعضها صريح وبعضها الآخر ضمني.

٢ ـ علاقة المقدمة بالمتن.

ليست المقدمة ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها. إنها نص محمل مشحون جداً. وهي وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف ومواقفه من إشكاليات عصره، لذلك فهذه الأهمية والموقع الذي تتميز به المقدمة هو الذي يسمح لها بنسج علاقة خاصة مع المتن الذي تقدم له. وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من تكثيف المتن واختزاله ثم تتحول إلى نوع من الميتالغة METALANGAGE للمتن لتصير فيما بعد موازية له دون أن يعني ذلك أن قراءتها تغني عن قراءة المتن بل إن قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة المقدمة ومن الأمثلة التي نسوقها في هذا الإطار مقدمة الموازنة للآمدي التي صيغت في شكل حوار

مخترع بين التماميين والبحتريين إذ تدخل هذه المقدمة / الحوار في علاقة امتصاص للمتن لتختزله وتكثفه بعد ذلك، لتصير موازية له، ذلك أن الآراء والأفكار التي جاءت على لسان صاحب البحتري ليست في حقيقة الأمر إلا آراء الآمدي نفسه مما ينتفي معه أن يكون الآمدي مجرد ناقل لما سمعه من آراء الفرقين الخصمين[٢٢]. وهذه بعض الأمثلة الدالة على ذلك.

أ - إن الأبواب المكونة للبديع (الإستعارة - الجناس - الطباق) التي تبناها صاحب البحتري في المقدمة والشواهد الشعرية المستشهد بها في كل باب من الأبواب المذكورة هي ذاتها الموجودة في متن الكتاب[٢٣] فليس من قبيل المصادفة العجيبة أن تتطابق آراء صاحب البحتري في المقدمة مع آراء الآمدي في المتن تطابقاً تاماً ما لم يكن صاحب البحتري المزعوم في المقدمة / الحوار هو الآمدي ذاته.

ب - إن حجة صاحب أبي تمام في الفقرة رقم ١٥ من المقدمة / الحوار التي تتعلق بنقد المعاني في الشعر لم تسلم من تدخل صوت الآمدي لدرجة أننا إذا تتبعنا أسلوبها وطريقة عرضها وما تصدر عنه من مضامين. لن نتردد لحظة واحدة في نسبتها إلى الآمدي. فليس مرة أخرى من عجيب المصادفات أن ترد هذه العبارة النقدية الدالة على موقف المنتصر للمعاني " هذا في المعاني التي هي المقصد والمرمى والغرض "[٢٤]. ثم نجد الموقف النقدي بنصه في متن كتاب الآمدي " وقد انتهيت الآن من الموازنة بينهما، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد وهي المرمى والغرض "[٢٥].

وما قيل في هذه الحجة يصدق على كل أفكار المقدمة / الحوار التي يمكن إجمالها في :

أولاً : أثر التتلمذ والصحبة في الشعر.

ثانياً : السرقات الشعرية.

ثالثاً خصوصيات اللغة الشعرية.

وهي نفس المحاور التي انتضمها المتن بإسهاب وتمطيط كبيرين : مما يؤكد أن طرفي هذا الحوار متوهمان، بل أن المحاورة نفسها كما يرى الأستاذ أمجد الطرابلسي عبارة عن " حوار مطول تخيله الكاتب بين أصحاب البحتري وأصحاب أبي تمام "[٢٦]. ولا شك أن هذه النتيجة تدعونا – لا محالة – إلى إعادة النظر في بعض الآراء منها : رأي الأستاذ عبدالقادر القط حين يقول : " وبالرغم من أن شدة الجدال والتأثير بالفلسفة غير مفتقدين في الموازنة، فإنها ليسا سمتين بارزتين به، فيما عدا المقدمة التي لا تمثل وجهة نظر الآمدي[٢٧] " وكذلك رأي الأستاذ محمود الربداوي حين يقول : " بدأ الآمدي موازنته بعرض حجج الفريقين المتخاصمين حول أبي تمام والبحتري، وعرضهما كما كان يقذف بها أصحابهما في المجالس وندوات المناظرة دون أن يكون هو طرفاً من أطراف الخصومة أو مرجحاً لرأي على آخر وإنما كان بعمله هذا راصداً فحسب للحركة النقدية التي نشأت حول هذين الشاعرين، وكان مسجلاً فقط لوجهات النظر النقدية فيها "[٢٨]. وكما تبينا ذلك فإن الآمدي لم يكن راصداً فقط أو مسجلاً لوجهات النظر النقدية المتباينة بل لقد كان طرفها الوحيد.

٣ ـ علاقة المقدمة بالمتلقي :

إن خطاب المقدمات الذي يحظى بهذا القدر من الأهمية، لابد أن

يصدر عن استراتيجية خاصة ومفكر فيها تفسر علاقته بالمتلقي ؛ لذلك سعت تنظيرات " جيرار جينيت " إلى تخصيص المتلقي في خطاب المقدمات بحيز مهم بالرغم من صغر حجمه[٢٩]. ونلمح هذه الاستراتيجية من خلال موقع المقدمة لدى المؤلف : L'auteur ، الذي يهدف بطريقة فنية - إلى إبرام نوع من التعاقد الصريح أو الضمني مع قارئه أو متلقي خطابه. وتفسير ذلك من خلال العلاقة التي تجمع بينهما. وغالباً ما تبدأ هذه العلاقة بنوع من استدراج المتلقي قصد كسب موافقته للتصديق بالحكم وقبوله لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه وإذعانه وانقياده للرأي : وذلك لأن إيمان القارىء بحسن نية المؤلف شيء أساسي لنجاح منهج المؤلف وبث خطته وتمرير مشروعه واقتناعاته الفكرية والأيديولوجية وهي أمور لا تخلو منها المقدمة. وهذه بعض النماذج التطبيقية التي تفسر ذلك :

١ - إن المطلع على كتاب " البديع " لابن المعتز يَسْتوقفه رأيه في تقسيم فنون البديع إلى قسمين : قسم سماه " أبواب البديع " وقسم سماه " محاسن الكلام والشعر " وقد جاء كلامه عن القسم الثاني يحمل ما يشي بأننا أمام كتاب جديد احتاج معه إلى مقدمة جديدة أو ملحق للمقدمة السابقة. يقول : " قد قدمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا وكأني بالمعاند المغرم بالاعتراض على الفضائل قد قال : البديع أكثر من هذا وقال البديع باب أو بابان من الفنون الخمسة التي قدمناها فيقل من يحكم عليه لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو ولا جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد وألفته سنة أربع وسبعين ومائتين... ونحن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر

ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدعي الإحاطة بها حتى يتبرأ منه شذوذ بعضها عن عمله وذكره وأحببنا أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة اختباراً من غير جهل بمحاسن الكلام ولا ضيق في المعرفة "[٣٠] ويدفعنا هذا النص إلى السؤال الآتي : هل نحن أمام كتاب جديد، أم أننا أمام كتاب واحد لم يؤلف دفعة واحدة ؟ وأيا كان الجواب ، فابن المعتز يبدو أكثر تحمساً لتقسيمه الأول لفنون البديع الخمسة. لكنه لا يقدم ذلك بشكل مباشر إلى قارئه بل يحتاج إلى بعض الحيل الأسلوبية. ونوع من الاستدراج المبطن بمبدإ الاختيار " فمن أحب أن يقتدي بنا ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة فليفعل ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئا إلى البديع ولم يأت غير رأينا فله اختياره "[٣١].

إن مبدأ الاختيار هنا ليس بريئاً : لأنه لا ينسجم وفكرة السبق إلى التأليف في فنون البديع.

٢ ـ ثم انظر كيف يدافع الآمدي في مقدمته عن مذهبه ومنهجه في موازنته !! إنه يتحايل على قارئه ليحمله على الاعتقاد بسلامة منهجه وموضوعيته وعدم تحيزه لشاعر دون الآخر يقول : " ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين... فإن كنت – أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق ؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك ؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة "[٣٢] والحق أننا رغم ما قد

نتبين في هذا القول من نبرة تسعى إلى تحري الموضوعية، إلا أن التطبيق العملي كشف أن الآمدي لم يستطع أن يجاري هذه الموضوعية حتى منتهاها : لأنه بحكم نزعته المحافظة في النقد قد حكم بوعي مقصود للبحتُري على حساب أبي تمام. ومن ثم لم يعد أمام المتلقي العادي لخطاب الآمدي النقدي إلا الانقياد لهذا الحكم ومسايرته. فيما أن المتلقي المشاكس سيحتفظ في قبول الحكم لأنه يؤمن مسبقاً أن مبدأ الاختيار يقوم على التضليل والإغواء والخداع.

الهوامش

١ ـ كتاب الحيوان. ج ١ ص. ٨٨ من فصل " وجوب العناية بتنقيح المؤلفات ".

٢ ـ استعمل المصطلح الأستاذ عبدالسلام هارون في كتابه : " تحقيق النصوص ونشرها " ص. ٧٣ وما بعدها.

٣ ـ GERARD GENETTE: palimpsestes. p.9 ed seuil

٤ ـ GERARD GENETTE : " poetique " N° 69 FEV ; 1987 p ; 3

وينظر كذلك J.L. RORGES : Livre de prefaces. p. 12

٥ ـ " Litterature " N° 39/1980.

٦ ـ " Poetique " N° 69?1987.

٧ ـ Jacques DERRIDA : La dissemination. ed. seuil. PARIS. 78.

٨ ـ HENRI MITTERAND : Discours du roman. ed. PUF PARIS. 86.

٩ ـ GERARD GENETTE : Seuils ed. seuil PARIS. 87.

١٠ ـ CLAUDE ABASTADO : introduction à L'analyse des manifestes. in : litterature 39/80 p.5.

١١ ـ PH; LEJEUNE : Le pacte autobiographique : p.45.

١٢ ـ J.M.GLEIZE : "Manifestes - prefaces : sur quelques aspects du prescriptifù. in " Litterature "N° 39?1980. p. 13.

١٣ ـ الحكاية والتأويل : ص.١٦. وينظر النص الذي علق عليه كيليطو في كتاب أسرار البلاغة. ص. ١٩ – ٢٠.

١٤ ـ PETIT ROBERT : " Commentaire placé à la fin d'un livre "

HENRI MITTERAND : " ... Du fait que la preface est toujours en réalité une postface " le discours du roman p. 23.

١٥ ـ طبقات فحول الشعراء : ٣/١.

١٦ ـ الشعر والشعراء : ٥٩/١ وينظر كلامه في الصفحات ٦٢ – ٦٣ – ٦٤.

١٧ ـ عيار الشعر : ٤١.

١٨ ـ الشخصية التي يبدو أنها حفزت الصولي لكتابة " أخبار أبي تمام ".

١٩ ـ أخبار أبي تمام : ٥.

٢٠ ـ نفسه : ٢٩.

٢١ ـ الموازنة : ٥٧/١.

٢٢ ـ يقول الآمدي قبل الشروع في عرض آراء الفريقين الخصمين : " وأنا أبتدىء بذكر ما سمعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم " الموازنة ٦/١.

٢٣ ـ تنظر الموازنة. ويقابل ما جاء في المقدمة ص. ١٣ إلى ١٩. وما جاء في متن الكتاب ص. ٢٦١ إلى ص. ٢٩٢.

٢٤ ـ الموازنة : ٥١/١.

٢٥ ـ نفسه ٤٢٩/١.

٢٦ ـ La critiqe poetique des arabes P. 93.

٢٧ ـ مفهوم الشعر كما يصوره كتاب الموازنة للآمدي : ٣٦.

٢٨ ـ الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : ١٧٥ – ١٧٦.

٢٩ ـ GERARD GENETTE : Seuils. p. 180 - 181.

٣٠ ـ البديع : ٥٧ – ٥٨.

٣١ ـ نفسه : ٥٨.

٣٢ ـ الموازنة : ٥/١.



كتاب الخطابة لأرسطو
في الثقافة العربية

عباس أرحيلة

تمهيد :

كتاب الخطابة لأرسطو (٣٢٢ ق.م) يعد من مفاخر الثقافة اليونانية في مجاله . وقد دخل إلى مناخ الثقافة العربية خلال القرن الهجري الثالث، وتناوله الفلاسفة المسلمون (الفارابي: ٣٣٩هـ ، ابن سينا : ٤٢٩هـ وابن رشد ٥٩٥ هـ) بالشرح والتلخيص .

وقد احتفت أوروبا بكتاب الخطابة لأرسطو منذ القرن الثاني عشر الميلادي إلى اليوم ، فبعد ظهور النص اليوناني ظهرت للكتاب ترجمات لاتينية ، ثم تعددت ترجماته إلى اللغات الأوروبية الحديثة ، فأضحى الكتاب من كنوز الثقافة الأوروبية .

فماذا عن مصير هذا الكتاب في الثقافة العربية قديماً وحديثاً ؟

أولاً : خبر كتاب الخطابة في فهرست ابن النديم .

المعلومات المتعلقة بترجمة الكتاب إلى العربية مصدرها الوحيد هو ما أورده ابن النديم في فهرسته ، وقول ابن النديم تداولته الكتب وتناولته أقلام الباحثين المحدثين بالتأويل والتعليق ، ويحسن بنا أن نقف عند هذا القول :

" الكلام على ريطوريقا ومعناه الخطابة ، يصاب بنقل قديم ، وقيل إن اسحاق نقله إلى العربي ، ونقله ابراهيم بن عبدالله ، وفسره الفارابي أبو نصر ، رأيت بخط أحمد بن الطيب هذا الكتاب نحو مائة ورقة بنقل قديم "(١).

- يصاب بنقل قديم (مجهول)

- ترجمه اسحق بن حنين (قيل – مجهول)

كتاب الخطابة – ترجمه ابراهيم بن عبدالله (مجهول)

- فسره الفارابي (مجهول)

- رآه ابن النديم بخط أحمد بن الطيب بنقل قديم؟

ملاحظات :

* ترددت عبارة " النقل القديم " وكأن ابن النديم يشير إلى وجود ترجمة مبكرة لكتاب الخطابة لأرسطو ، قبل ترجمة اسحق بن حنين (٢٩٨هـ) ، وما رآه بخط أحمد بن الطيب (٢٨٩هـ) (السرخسي تلميذ الكندي ٢٥٢هـ) . وفهم أمين الخولي من قول ابن النديم ، يصاب بنقل قديم " أن النقل تم إلى العربية في منتصف القرن الثاني للهجرة ، أو على الأكثر في أواخره ، إذ وجد أن النقلة القدماء هم الذين كانوا أيام البرامكة ، وغاية أمين الخولي أن يربط ترجمة الكتاب بنشأة البلاغة العربية(٢).

* ولم يشر ابن النديم إلى زمن النقل ، ولا إلى من قام به .

* نجد ابن النديم يتشكك في الترجمة الثانية المنسوبة إلى اسحاق بن حنين (٢٩٨هـ) فيصدر قوله بـ " وقيل إن اسحق نقله إلى العربية "، ويلاحظ د. عبدالرحمان بدوي ان ابن السمح الذي نقلت عنه الترجمة التي بين أيدينا اليوم لو كانت بين يديه نسخة من ترجمة اسحق لاعتمدها ، بدل اعتماده على هذه الترجمة السقيمة جداً ، وقد وجد في

آخر مخطوط لكتاب الخطابة بخط ابن السمح : ليس توجد له نسخة صحيحة أو معنى مصحح ما[٣].

* وقول ابن النديم : ونقله ابراهيم بن عبدالله ، معطوف على "وقيل ". ولو كان ابراهيم قد أنجز هذه الترجمة لكان ابن السمح قد استفاد منها لقرب عهده بها ، ولأشار إليها في تعليقه الوارد في آخر الترجمة .

وقد قام د . عبدالرحمان بدوي بتحقيق تلك الترجمة القديمة ، ولعلها هي ذلك " النقد القديم " الذي لا يعرف من ترجمه ، ولا في أي زمن ترجم .

ووجد د . بدوي الترجمة سقيمة إلى أبعد حد ، إذ انحرفت عن معاني النص وأساءت فهمه[٤]. وحين أراد د . محمد سليم سالم أن يستعين بهذه الترجمة القديمة على تحقيق الخطابة لابن سينا ، وجد أنه " ليس هناك ذكاء بشري يستطيع أن يفقه معنى للألفاظ المرصوصة التي نجدها في الترجمة العربية كما وصلت إلينا "[٥].

ثانيا : الفارابي (٣٣٩هـ) وكتاب الخطابة .

أ - عند القدماء :

- ذكر ابن النديم أن الفارابي " فسر من كتب ارسطاطاليس مما يوجد ويتداوله الناس .. كتاب الخطابة (روطوريقا) "[٦].

- وذكر له القفطي " شرح الخطابة " و" صدرا لكتاب الخطابة " و" كتاب الخطابة "[٧].

- وذكر ابن أبي أصيبعة للفارابي " شرح كتاب الخطابة لأرسطاطاليس " ثم " صدرا لكتاب الخطابة " ثم كتاباً في الخطابة كبيراً في عشرين مجلداً "[٨].

ب - في العصور الوسطى الأوروبية :

نجد عن " شرح كتاب الخطابة لأرسطو " للفارابي ، ترجمتين :

- (ترجمة لاتينية في العصور الوسطى) : وهو مختصر لكتاب أرسطو في الخطابة ، طبع بالبندقية سنة ١٤٨٤م .

- (ترجمة لاتينية في العصور الوسطى) : كتاب الخطابة لأرسطو في شرح الفارابي المختصر . وقد نشره اسكندر اشيلينيوس (Alexeder Achilinus) بالبندقية سنة ١٥١٥م ، وهي ترجمة لا تعدو أن تكون دليلاً تحليلياً لأهم المطالب التي وردت في كتاب الفارابي[٩].

* وعن صدر كتاب الخطابة للفارابي .

- (ترجمة لاتينية في العصور الوسطى) : شرح مختصر عن طريق تقسيم الفارابي لكتاب الخطابة لأرسطو (Declaratio) نشر بالبندقية سنة ١٤١٨م وسنة ١٥١٥م . وقد أخرج هذه الترجمة اللاتينية وحققها ماريو غريناشي (M. Grignachi) سنة ١٩٦٨ .

* فماذا نملك اليوم من كتاب الخطابة للفارابي .

- (تلك الترجمة اللاتينية لهرمان الألماني التي أخرجها غريناشي ، وتم طبعها مع - كتاب الخطابة ، الذي حققه وترجمه إلى الفرنسية (J. Lnghade) سنة ١٩٧١ . اعتماداً على مخطوطين :

(الحميدي باسطانبول رقم ٨١٢ ومخطوطة مكتبة الجامعة ببلدة براتيسلافا من أعمال تشيكوسلوفاكيا رقم ٢٢١)[١٠].

ويقول محقق الترجمة اللاتينية أن عمله إلى جانب تحقيق كتاب الخطابة الذي قدمه زميله " لانكاد "، سيحددان الدور الذي قام به الفارابي في تكوين البلاغة العربية .

وحقق كتاب الخطابة للفارابي أيضاً د . محمد سليم سالم بعنوان: كتاب في المنطق – الخطابة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٦ ، اعتماداً على مخطوطة براتيسلافا ، دون أن يشير إلى عمل " لانكاد ".

وعن علاقة كتاب الفارابي هذا ، بالترجمة القديمة ، يجد د . محمد سليم سالم الأمر أشد غموضاً وأكثر صعوبة ، ذلك أن تفسير كتاب الخطابة قد ضاع بالرغم من شيوعه بين الناس[١١]. ويخيل إلى المحقق أن الفارابي " لم يستخدم غير الترجمة القديمة "[١٢].

وكتاب الخطابة للفارابي يوجد ضمن مجموعة الفارابي المنطقية التي تشتمل على الأورغانون بكتبه الثمانية مع المدخل لفورفوريوس الصوري[١٣].

ثالثاً : ابن سينا (٤٢٩هـ) وخطابة أرسطو.

* أول ما ألف ابن سينا في الخطابة " كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا " بناء على طلب من أبي الحسن العروضي ، وكان ابن سينا لايزال في الواحد والعشرين من عمره .

ويعتبر هذا الكتاب على إيجازه مقدمة جيدة لدراسة الخطابة كما صنفها أرسطو ، وكما فسرها فلاسفة العرب ، إذ جمع المبادىء الأساسية لهذا الفن . وقد حققه د . محمد سليم سالم (مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٥٠) . وقابل المحقق هذه المقالة على النص اليوناني وعلى الترجمة العربية القديمة ، وعلى القسم الذي خصصه ابن سينا للخطابة في كتاب الشفاء وعلى تلخيص الخطابة لابن رشد[١٤] .

* الشفاء - المنطق - ٨ - الخطابة ، تحقيق : د . محمد سليم سالم تصدير ومراجعة د . ابراهيم مذكور - المطبعة الأميرية ١٩٥٤ . ويؤكد المحقق أن ابن سينا وابن رشد " لم يريا غير ذلك النقل القديم المحفوظ في مخطوط موجود بمكتبة باريس الأهلية تحت رقم ٢٣٤٦ عربي "[١٥] .

ويرى أن ابن سينا يستعير من هذه الترجمة كثيراً من الألفاظ والتعبيرات والاصطلاحات . ومن المحتمل أن ابن سينا لم يكن في استطاعته أن يطلع على غير ترجمة واحدة ، وإلا لسارع إلى تسجيل ذلك[١٦] .

رابعاً : ابن رشد (٥٩٥هـ) وكتاب الخطابة لأرسطو.

- لا تعرف الترجمة التي اعتمدها ابن رشد في تلخيصه لكتاب الخطابة لأرسطو .

- وقد ترجم هذا التلخيص إلى العبرية تودروس تودروسي (Todors Todorsi) وذلك سنة ١٣٣٧م بجنوب فرنسا ، ونشر هذه الترجمة ي . جولد نقال J. Goldenthal في ليبيسك ١٨٤٢م .

- وقد نقل هذه الترجمة العبرية إلى اللاتينية ابراهام دي بالماس (Abraham De Balmes) . ونشرت نشرات عديدة منذ سنة ١٥٥٠م . ومن بين طبعات هذه الترجمة مع ترجمة أرسطو ، طبعة الجونتا Junta سنة ١٥٥٣م ، وسنة ١٥٧٤م في فينيسيا[١٧].

ويرجح د . بدوي أن يكون ابن رشد قد اعتمد ترجمة عربية أخرى غير الترجمة المعروفة بالنقل القديم[١٨]، أما د . محمد سليم سالم فيرى أن ابن رشد لم ير غير تلك الترجمة القديمة ، إذ نجده يردد ألفاظها ويسير وراءها سير المقيد في الوحل ، فكثيراً ما نجده يستعمل ألفاظ الترجمة العربية دون تغيير[١٩].

* وقد نشر فاوستو لازينيو (F. Lazinio) جزءاً من تلخيص ابن رشد (يصل إلى ٧٢ صفحة من نشرة د . بدوي في فيرنتسه (Firenze) سنة ١٨٧٨ لأول مرة .

* ونشر د . بدوي تلخيص الخطابة لابن رشد كاملاً سنة ١٩٦٠ . واعتمد في تحقيقه مخطوطتين : نسخة لندن ونسخة فيرنتسه، وهما معاً بخط مغربي ، كما استعان بكتاب الخطابة لأرسطوطاليس ، الترجمة العربية القديمة في القاهرة سنة ١٩٥٩ ، وكذا الترجمة اللاتينية[٢٠].

كما حقق هذا التلخيص د . محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

خامساً : ماذا عندنا اليوم من خطابة أرسطو بالعربية ؟

* مازالت الترجمة العربية لكتاب الخطابة ضمن مخطوط لكتب

أرسطو في المكتبة الأهلية بباريس - رقم ٢٣٤٦ عربي - دون إشارة إلى اللغة التي نقل عنها ، أو الزمن الذي نقل فيه .

* وقد ترجم د . ابراهيم سلامة القسمين الأولين من كتاب الخطابة لأ رسطو ، غير أنه لم ينشر منهما غير القسم الأول ، اعتماداً على ترجمتين فرنسيتين :

ترجمة إميل رويل باريس ١٨٨٣ .

ترجمة مدريك دفور باريس ١٩٣٢ .

ونشر د . ابراهيم سلامة ذلك القسم سنة ١٩٥٠ وأعاد نشره سنة ١٩٥٣ .

الخطابة : أرسطوطاليس الترجمة العربية القديمة ، حققه وعلق عليه د . عبدالرحمان بدوي ، القاهرة ١٩٥٩ (في نهاية مقدمة باريس في صيف ١٩٤٩) ، ونشرته وكالة المطبوعات الكويت سنة ١٩٧٩ .

وترجم د . بدوي خطابة أرسطو عن اليونانية ، وعلق عليه وقدم له بعنوان أرسطوطاليس فن الخطابة اعتماداً على النص اليوناني بتحقيق ريمر (A. Roemer) (ظهرت نشرته النقدية للكتاب سنة ١٨٩٩م في ليبسيك . وقد استقصى فيه أمر مخطوطات الكتاب)، واستعان د . بدوي في ترجمته بما وضعه بعض المترجمين إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية من تعليقات ، ولجأ في أحيان قليلة جداً إلى الترجمة العربية القديمة التي نشرها سابقاً بالقاهرة سنة ١٩٥٩ ، وإلى تلخيص ابن رشد الذي نشره سنة ١٩٦٠ . وظهرت ترجمة د . بدوي في طبعتها الأولى سنة ١٩٧٧ وفي طبعة ثانية سنة ١٩٨٦[٢١].

الهوامش

(١) الفهرست : ابن النديم ٣٤٩ - د.ط. (بيروت ، دار المعرفة ، د.ت) .

(٢) البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها : ١١ .

(٣) الخطابة ، ارسطوطاليس ، الترجمة العربية القديمة ، حققه وعلق عليه : د . عبدالرحمان بدوي : (ز) - د.ط. (بيروت ، دار القلم ، ١٩٧٩) .

(٤) نفسه : (هـ) .

(٥) الشفاء ، المنطق - ٨ - الخطابة : ابن سينا ، تصدير ومراجعة د . ابراهيم مذكور ، حققه : د . محمد سليم سالم، (مقدمة المحقق : ٢٠) ط١ (القاهرة ، المطبعة الأميرية ، ١٩٥٤) .

(٦) الفهرست : ٣٦٨ .

(٧) أخبار العلماء : القفطي ١٨٤ - ط١ (القاهرة ١٣٢٦هـ) .

(٨) عيون الأنباء : ابن أبي أصيبعة : ١٣٨/٢ - د.ط. (بيروت ١٩٥٧) .

(٩) كتاب في المنطق : أبو نصر الفارابي ، تحقيق : د . محمد سليم سالم : ٣. ط١ (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦) - وينظر : تطور المنطق العربي : نيقولا ريشر ، ترجمة ودراسة وتعليق : د . محمد مهران : ٣٠٢ - ط١ (القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٥) .

(١٠) Al Farabi : Deux ouvrages inédits par la réthorique 1 - Kitab Al Hataba

2 - Didascalia in Rethhoricam Aristotelis ex Glasa Alpharabi, publication préparée par J. Langhadet M. Grignaschi - Dar - el - Machreq, Editeurs, Beyrouth 1971 .

وتنظر مقدمة غريناشي ، فقد استوعب القول في شأن مخطوطات كتاب الخطابة للفارابي ، وكذا ترجماته اللاتينية - وينظر أيضاً : تطور المنطق العربي : ريشر ٣٠٣ .

(١١) كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا : ابن سينا ، تحقيق : د . محمد سليم سالم ، ١١ - ١٢ - ط١ (القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٠) .

(١٢) كتاب في المنطق - الخطابة : الفارابي ، تحقيق : د . محمد سليم سالم ٤ - ٥ .

(١٣) المنطق عند الفارابي : د . رفيق العجم : ٢٣/١ - المكتبة الفلسفية ، ط١ (بيروت /، دار المشرق ، ١٩٨٥) .

(١٤) كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا : ٣ - ٤ .

(١٥) نفسه : ٤ .

(١٦) نفسه : ١١ .

(١٧) تلخيص الخطابة : ابن رشد ، تحقيق : د . عبدالرحمان بدوي : (يا - يب) ط١ (بيروت ، دار القلم ، ١٩٥٩) .

(١٨) نفسه : (ط) .

(١٩) كتاب المجموع ... : ١١ .

(٢٠) تلخيص الخطابة لابن رشد : ٩ .

(٢١) فن الخطابة / لأرسطوطاليس ، ترجمة : د . بدوي : ٢٠ - ط٢ (العراق ، طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة ، آفاق عربية ، ١٩٨٦) .

* * *